ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

MAX DESSOIR

DRITTER BAND.

STUTTGART
VERLAG VON FERDINAND ENKE
1908

Digitized by Google

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichnis des III. Bandes.

Abhandlungen.

Seite

I. Richard Hamann, Das Wesen des Plastischen . . . . . 1—46
II. Hans Wütschke, Friedrich Hebbel und das Tragische . . . 47—70
III. Waldemar Conrad, Der ästhetische Gegenstand. Eine phänomenologische Studie . . . . . 71—118
IV. Paul Westheim, Plakatkunst . . . . . 119—132
V. Hugo Spitzer, Der Satz des Epicharmos und seine Erklärungen. Betrachtungen zur biologischen Ästhetik. 1. . . . . 177—206
VI. Karl Büchler, Die ästhetische Bedeutung der Spannung . . . 207—254
VII. Richard Hamann, Dekorative Plastik . . . . . 255—287
Erläuterungen zu den Abbildungen . . . . . 319—324
VIII. Richard M. Meyer, Der Begriff der Einheit . . . . . 325—336
IX. Emil Utitz, Kritische Vorbemerkungen zu einer ästhetischen Farbenlehre . . . . . 337—360
X. Constantin Hilpert, Eine stilpsychologische Untersuchung an Hugo von Hofmannsthal . . . . . 361—393
XI. Raoul Richter, Richard Dehmels »Zwei Menschen« als Epos des modernen Pantheismus . . . . . 394—408
XII. Hugo Spitzer, Der Satz des Epicharmos und seine Erklärungen. Betrachtungen zur biologischen Ästhetik. 2. . . . . 409—442
XIII. Waldemar Conrad, Der ästhetische Gegenstand. Eine phänomenologische Studie. (II. Wortkunst.) . . . . . 469—511
XIV. Käte Friedemann, Untersuchungen über die Stellung des Erzählers in der epischen Dichtung . . . . . 512—561
XV. Paul Westheim, Künstlerische Schriftformen . . . . . 562—591

Bemerkungen.

A. Schmarsow, Bemerkung . . . . . 161—162
E. Meumann, Erwiderung . . . . . 307—308
Max Foth, Die Bedeutung der Photographie für die Malerei . . . . 443—446
Wilhelm Worringer, Von Transzendenz und Immanenz in der Kunst 592—598

Besprechungen.

H. F. Baltzer, Die Architektur der Kultbauten Japans. Bespr. von Oskar Münsterberg . . . . . 607—609
Deutsches Ringen nach Kraft und Schönheit. Bespr. von E. Schleusner 464—465
Max Diez, Allgemeine Ästhetik. Bespr. von Emil Utitz . . . . . 450—452
Julius Eisler, Grundlegung der allgemeinen Ästhetik. Bespr. von Emil Utitz 288—290
Ludwig Frankenstein, Richard Wagner-Jahrbuch. Bespr. von H. Wetzel 305—307
Richard Graul, Ostasiatische Kunst. Bespr. von O. Münsterberg . . . 607—609

182165

Digitized by Google

Seite

Richard Greeff, Rembrandts Darstellungen der Tobiasheilung. Bespr. von Paul Schubring . . . . . 148—149
Georg Haar, Parenthesen zu Lessings »Laokoon«. Bespr. von Emil Utitz 296—297
Berthold Haendcke, Kunstanalysen. Bespr. von Emil Utitz . . . . . 458—459
Alexander Heilmeyer, Die Plastik seit Beginn des 19. Jahrhunderts. Bespr. von Emil Utitz . . . . . 291—296
Marie Joachimi-Dege, Deutsche Shakespeare-Probleme. Bespr. von Richard Maria Werner . . . . . 297—304
Max Kemmerich, Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts. Bespr. von Paul Kühn . . 454—457
Alexandrine Kende-Ehrenstein, Das Miniaturporträt. Bespr. von Wilhelm Worringer . . . . . 457—458
Oskar Kohnstamm, Kunst als Ausdruckstätigkeit. Bespr. von Emil Utitz 290—291
Eduard Kulke, Kritik der Philosophie des Schönen. Bespr. von Emil Utitz 155—156
Die Kultur der Gegenwart. Bespr. von Max Dessoir . . . . . 466—468
Julius Kurth, Utamaro. Bespr. von O. Münsterberg . . . . . 607—609
Theodor Lessing, Schopenhauer — Wagner — Nietzsche. Bespr. von Walther Franz . . . . . 156—158
Joseph August Lux, Volkswirtschaft des Talents. Bespr. von Walther Franz 158—161
Emil Mauerhof, Götzendämmerung. Bespr. von Emil Utitz . . . . 152—153
Robert Mayrhofer, Psychologie des Klanges. Bespr. von H. Wetzel . 139—148
Robert Mielke, Das deutsche Dorf. Bespr. von Wilhelm Worringer . 460
Leonard Nelson, Über wissenschaftliche und ästhetische Naturbetrachtung. Bespr. von Wilhelm Worringer . . . . . 446—448
Alfred Peltzer, Goethe und die Ursprünge der neueren deutschen Landschaftsmalerei. Bespr. von Emil Utitz . . . . . 149—152
André Pirro, L'esthétique de Jean-Sébastien Bach. Bespr. von Werner Wolffheim . . . . . 460—464
Karl Reinecke, Aus dem Reiche der Töne. Bespr. von Emil Utitz . 460
Heinrich Rietsch, Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Bespr. von Bernhard Pollack . . . . . 609—610
John Ruskin, Steine von Venedig. Bespr. von Samuel Saenger . . . 133—139
H. Schröder, Ton und Farbe. Bespr. von Emil Utitz . . . . . 153—154
Paul Schubring, Die Plastik Sienas im Quattrocento. Bespr. von Max Semrau . . . . . 610—612
K. W. F. Solger, Erwin. Bespr. von Erwin Kalischer . . . . . 599—607
Robert Sommer, Goethes Wetzlarer Verwandtschaft. Bespr. von Richard M. Meyer . . . . . 304—305
H. Stadelmann, Psychopathologie und Kunst. Bespr. von W. Worringer 448—449
Friedrich Theodor Vischer, Das Schöne und die Kunst. Bespr. von Marie Joachimi-Dege . . . . . 452—454
Wilhelm Worringer, Lucas Cranach. Bespr. von Konrad Müller-Kaboth 459—460

Schriftenverzeichnis für 1907.

Erste Hälfte . . . . . 163—176
Zweite Hälfte . . . . . 309—319

Digitized by Google

I.

Das Wesen des Plastischen.

Von

Richard Hamann.

1. Die plastische Auffassung.

A) Plastische Formenbildung und Formendarstellung.

Man hat sich längst gewöhnt, in der Kunstbeurteilung auch bei Gemälden von plastischer Darstellung zu reden, so wie man auch bei Skulpturen von malerischer Ausführung spricht. Damit ist von vornherein ein Problem des Plastischen gestellt, das nicht so zu erledigen ist, daß wir behaupten, Plastik sei das, was der Bildhauer schaffe aus Stein, Bronze oder Ton, Malerei, was mit Pinsel und Farben auf einer Fläche von Leinwand, Holz oder Metall gebildet wird. Es ist mehr als ein bloßes Bild, wenn wir sagen, daß einige Bildhauer mit Stein und Meißel zu malen versuchen. Nennen wir Skulptur alles das, was in bildhauerischer Tätigkeit geleistet wird, Gemälde, was der Maler schafft, so fallen Plastik und Skulptur, Malerei und Gemäldekunst nicht von vornherein zusammen. Wenn wir dennoch gewöhnt sind, bei dem Attribut plastisch an Skulptur zu denken, bei malerisch an ein Gemälde, so liegt darin, daß Plastik und die Skulptur, die Kunst des Bildhauers, Malerei und die Kunst des Malers, die Gemälde, eine enge Beziehung zueinander haben, die zwischen Plastik und Skulptur zu erkennen jedem als Aufgabe gestellt wird, der sich unterfängt, über das Wesen der Plastik und die Aufgaben der Bildhauerkunst oder ihre Wirkungs- resp. Darstellungsmöglichkeiten nachzudenken. Zunächst also, was ist Plastik?

Nehmen wir an, es handle sich um die Darstellung eines Menschen, und diese würde ausgeführt einmal durch einen Gipsabdruck, der durch Bemalung die größtmögliche Ähnlichkeit mit dem Dargestellten erhalten würde, anderseits als Gemälde etwa in der Weise eines der großen Porträtisten, eines Franz Hals, Holbein oder van Dyck. Wodurch würde die bemalte Statue der Plastik näher stehen als das Gemälde? Sicherlich nicht durch den höheren Grad von Illusion oder Naturwahrheit. Es läßt sich mit Sicherheit behaupten, daß das Gemälde lebendiger wirken wird als die Statue, die immer eine gewisse Starrheit

Digitized by Google

haben wird. Wohl aber durch einen höheren Grad von Körperlichkeit oder Materialität, in der gerade diese Starrheit beschlossen liegt. Mag das Gemälde noch so naturalistisch ausgeführt sein, der Dargestellte noch so wirklich oder plastisch-greifbar im Bilde stehen, wir werden uns doch immer bewußt bleiben, daß nur das Bild gegriffen werden kann, nicht aber die Person, die als Körperlichkeit immer Schein bleibt. Um die Statue aber müssen wir herumgehen, sie kann angefaßt werden, sie hat Schwere, sie ist materiell. Das Physiognomische, die Ähnlichkeit mit der dargestellten Person vermögen Statue und Gemälde in gleicher Weise zu bieten, und illusionär sind sie in dieser Hinsicht gleichmäßig, indem sie Ausdruck und Leben, das Sprechende in ewig schweigendem Material bieten. Im Eindruck der Körperlichkeit aber steht das Gemälde der Statue entschieden nach, ohne daß es ganz auf ihn verzichten müßte, die Statue gibt außerdem die Körperlichkeit real, das Gemälde nur im Bilde. Fügen wir hinzu, daß die Statue zwar auch Hell und Dunkel, Licht und Schatten aufweist, aber von dem wechselnden Licht der Umgebung abhängig ist und deshalb eine bestimmte, künstlerische Idee von Hell und Dunkel nicht zuläßt, damit auch keine bestimmte Farbenwirkung, die Malerei aber bestimmte Helligkeits- und Farbenwerte festlegen kann, so begreift sich, daß die Darstellung des Körperlichen auch im Gemälde plastisch genannt wird und sich für den Eindruck des Körperlichen ein Ausdruck herausgebildet hat, der einst und auch jetzt noch im laxen Sprachgebrauch für Skulptur verwendet wird, und anderseits für alles Licht- und Schattenhafte und farbige Spiel der Dinge das Wort malerisch, das doch zunächst nur für die Gebilde des Malers bezeichnend war.

Plastik wäre damit Körperkunst. Und wie die Malerei dadurch dem Gebiete der Nachahmung entrückt werden kann in die Sphäre der reinen Kunst, daß sie Farben- und Helldunkelkompositionen schafft, so wäre die Plastik reine Kunst, wenn sie Körper bildete und darstellte ohne Rücksicht auf Porträtierung und Nachahmung eines Individuums. In welcher Weise aber würde sie dann unsere Phantasie rein spielend, durch selbständige, vom Vorbild und gegebenen Gegenstand unabhängige Harmonien beschäftigen und vergnügen? Auf welche Funktionen und Organe unseres lebendigen Organismus rechnet sie? Auf das Auge, wie die Helldunkel- und Farbenkunst, oder sind wir am Ende selbst körperlich beteiligt, wenn wir Körper wahrnehmen? Diese Frage läßt sich nur beantworten durch die andere, was ein Körper für unsere Wahrnehmung ist.

In der Tat würden wir aus der optischen Welt, in der sich Flecken neben Flecken zeigt, in einem ununterbrochenen Nebeneinander, niemals zu dem Begriff eines Körpers gelangen, wenn wir nicht noch mit

Digitized by Google

anderen Organen als dem Auge diese Welt uns zu eigen machten. Die Physik macht zur Eigenschaft des Körpers die Undurchdringlichkeit, sie unterscheidet damit den Körper vom Raum, der durchdringlich ist, das Volle vom Leeren. Für den Anblick aber ist durchsichtiges Glas etwas Durchdringliches, und wäre etwas Körperloses, eine Leere, wenn diese Bestimmungen vom Auge getroffen würden. In den meisten Fällen, wo zwischen einem nahen Fensterkreuz und einer fernen Wand eine Leere sich befindet, würde das Auge gar nichts darüber ausmachen können, denn unmittelbar neben dem Hell und Dunkel des Fensterkreuzes sieht es die Flecken und Flächen der Hauswand. Dagegen erleben wir das Volle und das Leere, sobald wir anfangen uns zu bewegen, und diese Bewegung als ausführbar oder gehemmt in Willensanstrengungen und körperlichen (Muskel-, Gelenk- und Bewegungs-) Empfindungen fühlen. Wo die Bewegung gehemmt ist und diese Hemmung gefühlt wird als Ausbleiben erwarteter motorischer Erlebnisse, als erneute und fruchtlose Willensanstrengung und als Gefühl zunehmenden Druckes oder Schmerzes auf der Haut und in den Gelenken, dort ist das Volle, ist Körper vorhanden. Das Gefühl des Druckes (der Schwere und der Unnachgiebigkeit) ist für das Wahrnehmen eines Körpers Grundbedingung, je fester und undurchdringlicher, umso körperhafter. Je nachgiebiger, durchdringlicher, umso körperloser. Luft, Wasser, weicher Ton und gebauschte Watte sind körperloser als Stein und Metall, und wir erklären uns diese Körperlosigkeit so, daß hier Volles mit dem Leeren gemischt ist, daß Zwischenräume zwischen der Materie sich befinden. Eine Kunst oder ein Wahrnehmungsbedürfnis, das sich auf Körper richtet, wird dem Granit Triumphe bereiten, wie die ägyptische Kunst Granit und Basalt bevorzugt.

Körper sehen heißt nun, sich bei einem gegebenen Anblick an diese Möglichkeit von Bewegungshemmung, von Undurchdringlichkeit erinnern lassen. Infolge langer Erfahrungen, die darin bestanden, die Dinge wirklich zu tasten oder ins Leere zu greifen, haftet den Anblicken ein in der Erinnerung als erworbener Zusammenhang der Seele beim bloßen Sehen mitwirkender Hinweis auf diese körperlichen Eigenschaften an, bekommen sie einen Körperwert im Gegensatz zum Raumwert. Ohne daß wir jetzt noch die Dinge wirklich in die Hand nehmen, urteilen wir sprachlich oder durch unsere Handlungen oder durch Zuneigung und Abneigung über diese Eigenschaft.

Eine nicht völlig allgemeine Erfahrung ist z. B. die, daß das Undurchsichtige auch körperlich ist. Ausnahmen von dieser Erfahrung sind sofort zur Hand, eben das Glas. Gewisse Effekte des Spiegels belehren uns hier erst über die Körperlichkeit. Dennoch ist für die

Digitized by Google

plastische Kunst, die uns im Anblick eine möglichst kräftige Anregung zur Vorstellung der Körperlichkeit geben will, das Glas dadurch diskreditiert. In der Körperkunst spielt es keine Rolle.

Eine andere Erfahrung ist die der bestimmten und unbestimmten Konturen. Im allgemeinen hat das Körperhafte einen scharf und bestimmt sich gegen seine Umgebung absetzenden Kontur, vorausgesetzt, daß es anders gefärbt ist als die Umgebung oder anders beleuchtet. Alles mehr oder minder Körperlose, Rauch, Wolken, Wasser, verläuft unbestimmt, geht durch eine Zone zunehmender Durchsichtigkeit in die Umgebung über. Dies kann bei völliger Undurchsichtigkeit im Innern des Bildes, bei dunklem Rauch z. B., ein Erkennungszeichen für die geringere Körperhaftigkeit werden. Eine Malerei oder Darstellung mit verschwommenen Umrissen ist deshalb eine weiche Malerei, ist Luftmalerei und in Beziehung auf die Körperkunst unplastisch.

Mit diesem das Gefühl der Undurchdringlichkeit — ein Tast- oder Druckerlebnis beim Berühren des Gegenstandes — auslösenden Anblick des Körperlichen haben wir aber nur eine allgemeine Eigenschaft eines Körpers, haben wir ihn selbst noch nicht als Einheit, als Ding, und haben noch nicht seine Gestalt. Auch über diese Gestalt belehrt uns der Anblick nur durch Erinnerungen an ein motorisches Erlebnis. Nehmen wir eine kreisförmige Scheibe an. Diese kann sich dem Auge als Ellipse verschiedenster Größe und Lage im Gesichtsfeld, als Kreis und als länglicher Strich mit undeutlichen Halbellipsen zur Seite darbieten. Daß wir dennoch alle diese verschiedenen optischen Gestalten als runde Scheibe bezeichnen oder werten, kommt daher, daß, wenn die Scheibe unserer Berührung erreichbar, sie entweder dieselbe Krümmung unserer Finger verlangt, um sie zu halten, oder eine bestimmte, immer gleiche Bewegung der Hand, sie abzutasten, so verschieden die Anblicke auch sein mögen. Dieses Abtasten durch Bewegen oder die entsprechende Haltung unserer Hand, dem Körper sich einzupassen, ihn darzustellen — das Zeichnen oder Zeigen der Form mit körperlichen Haltungen, wird der Grund, von den verschiedenen Anblicken einen auszuwählen, den Kreis, um ihn als die maßgebende optische Form zu bezeichnen. Also verschiedene optische Bilder, aber eine körperliche Gestalt; die Bilder werden wieder nur eine Anregung, diese eine Gestalt als Bewegungserinnerung bei der Wahrnehmung mitspielen zu lassen. Das Optische empfängt für die Plastik seinen Wert von körperlichen Bewegungen, wirkt in Bewegungsvorstellungen.

Oder wir haben ein Bild und zwei Gestalten. Das Bild einer Hohlform (Matrize) kann optisch völlig gleich dem Bilde einer Vollform (Patrize) sein. Erst Nebenumstände, die gar nicht in dem Bilde

Digitized by Google

des Körpers selbst liegen, sondern in der Umgebung, wie die Art des Lichteinfalls, entscheiden über die bestimmtere Gestaltvorstellung, oder wir können willkürlich wechseln. Die Vorstellungen, mit denen wir beim gleichen Anblick wechseln, sind die, daß wir bei einer Vollkugel den Arm von dem Rande zur Mitte zurückziehen, bei einer Hohlkugel ihn ausstrecken müssen.

Über die Bewegungen, die wir nach dem Anblick vollziehen müßten, den Körper richtig abzutasten, belehren uns vor allem gewisse Licht- und Schattenverhältnisse, die wir deshalb modellierende Schatten nennen, weil sie uns anregen, den Körper nach den Gesetzen des erworbenen Zusammenhangs zwischen solchen Bewegungen und dem Anblick zu modeln. Dagegen spielt keine Rolle die Farbe. Ob Gelb, ob Grün, ob Rot oder Schwarz, die Gestalt des Körpers ändert sich nicht. Und eine geradezu störende Eigenschaft enthalten Lichter und Schatten, die nicht nur der Eigenschaft des Körpers ihre Helligkeit verdanken, dem Licht als das Volle und Undurchsichtige den Weg zu versperren, sondern Eigenschaften der Lichtbrechung wie der Spiegelung. Ein Lichtschein, der nur das Auge durch seinen Glanz erfreut, ist für die Körperauffassung irrelevant, ist vom Standpunkt der Körperkunst etwas Unplastisches.

Damit diese Bewegung des Abtastens einen Anfang und Ende bekommt und so eine Einheit wird, muß der Körper isoliert sein, d. h. von allen Seiten von Leere umgeben. Dann wird die Tastbewegung in jeder Richtung zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehren, wird als in sich geschlossene empfunden. Erst wenn eine solche in sich zurücklaufende Tastbewegung möglich ist, sprechen wir von einem Körper als einer Einheit. Mehr oder minder rund oder um einen Mittelpunkt herum gebrochen muß die Gestalt sein, soll sie das Bedürfnis, einen einheitlichen Körper wahrzunehmen, befriedigen. Wo ein körperliches Gebilde eine solche Tastbewegung anregt, aber das Sichzusammenschließen der Bewegung verhindert und hart vor dem Ende eine neue Bewegung beginnen läßt, haben wir nicht die Empfindung eines Körpers, sondern der Verbindung zweier Körper, des Zusammengewachsenseins. Die Einheit der Bewegungsabsicht ist dadurch gestört. Wo ferner ein Körper die Bewegung unverhältnismäßig lange Zeit in einer Richtung verlaufen läßt, wie z. B. ein dünner Stab, geht auch die einheitliche Absicht einer geschlossenen Tastbewegung verloren. Je kubischer, desto körperlicher. Deshalb nennen wir auch in den Fällen, wo ein kubisches Gebilde mit stabartigen verwachsen ist, das Kubische Körper, die stabartigen Glieder, indem für unsere Bewertung des Körperlichen das Insichgerundete oder Geschlossene etwas Übergeordnetes, das Ganze, die Hauptachse ist. Da diese Ge-

Digitized by Google

schlossenheit gewährleistet sein müßte in jeder Richtung, in der wir die Tastbewegung vornehmen, so muß der Körper dreidimensional sein und in allen drei Dimensionen freistehen. Eine Körperkunst drängt deshalb zur Freifigur. Um alle Anblicke, die diese geschlossene und vollständige Tastbewegung anregen sollen, zu erleben, müssen wir uns mit den Händen die Figur herumdrehen oder um die Figur herumgehen, also eine solcher Bewegungen sogar real ausführen.

Wenn für das Sehen körperlicher Gestalten das Optische seine Werte empfangen hat von der die Körper abtastenden Bewegung, so ist der optische Zusammenhang für die Formauffassung auch nur insoweit maßgebend, als er auf einen zeitlichen hinweist. Dieser zeitliche Zusammenhang erfordert aber wie eine Melodie Gedächtnis, um als einheitliches Gebilde wahrgenommen zu werden. Wo deshalb an Stelle einfachster kubischer Gebilde, wie Kugel, Würfel, Körper mit mannigfach geformter Oberfläche treten, müssen diese Einzelformen in ihrer Zahl beschränkt sein und selbst möglichst groß und einfach gebildet sein, damit nicht entweder diese Einzelformen bei der Gesamtbewegung übergangen werden oder die Gesamtbewegung durch die Einzelformen unterbrochen, weil das Gedächtnis nicht im stande ist, so viele und vielfältige Formen zu einer rhythmischen Gesamtfolge zu verbinden. Daher das Beunruhigende und Verwirrende bei einer Häufung von Formendetails an der Oberfläche eines Körpers, etwa eines spätgotischen Gewandes, während ein reiches ornamentales Muster, das nur optisch aufgefaßt werden will, absolut gefällig und fast mit einem Blick faßbar wird. So erhebt sich für die Plastik als Körperkunst die Forderung der Einfachheit und Klarheit der Formen, zu Gunsten einer gedächtnismäßigen Rhythmik der Einzelbewegungen. Wir können hier von einer Art plastischer Melodie reden. Eine Kunst solcher körperlichen Zusammenhänge wird, nachdem sie die großen Formen des Zusammenhangs festgestellt hat, den Körper glätten, aber ohne ihn zu polieren — zur Vermeidung des Glanzes und der Spiegelung.

Plastisch wäre also eine Kunst, die dies körperliche Sehen zum Selbstzweck erhebt, und ein plastischer Genuß bestände darin, vorstellungsmäßig eine durch das optische Bild vorgeschriebene Abtastbewegung zu wiederholen. So liegt im plastischen Kunstwerk der plastischen Gestalt eine bestimmte Vorschrift für den Willen, Haltungen oder Bewegungen des Körpers zu vollziehen, und zwar mit dem Gefühl der Sicherheit, daß durch die feste, unnachgiebige Oberfläche des Körpers dieser Bewegung ihre Bestimmtheit und rhythmische Geschlossenheit gewährleistet wird.

Digitized by Google

Daß wir Plastik im Grunde nicht sehen, sondern motorisch erleben, erscheint uns zunächst seltsam. Dennoch gibt es im heutigen Kulturleben noch Handlungen genug, die diese Beziehung zwischen gesehenen Bildern und Bewegungen der abtastenden Hände enthalten. Menschen mit lebhafter motorischer Erregbarkeit pflegen Gegenstände, von denen sie sprechen, mit Gebärden sofort in die Luft hinein zu modellieren, sei es auf Anregung von dem vorgestellten Bilde des Körpers her, oder weil, wie einem Musiker eine Melodie in den Ohren, ihnen ein Körper im Handgelenk liegt, wie bei einem Blinden. Bei Italienern kann man es beobachten, wie sie beim Sprechen in der Luft an einem Gegenstand entlang und herumfahren. So kann man Menschen oder Nationen mit besonderer plastischer Erregbarkeit und plastischer Begabung begreifen. Daß die Italiener mehr Sinn für Gestalt und Form haben als die Deutschen, mag damit zusammenhängen.

In der Sprache ist das Erkennen der Gegenstände durch Betasten und Bewegung deutlich ausgedrückt. Erkennen heißt einen Gegenstand begreifen, ihn erblicken heißt auch wahrnehmen, die Erinnerung an ihn vorstellen, seine Existenz vorhanden sein.

Vor allem aber ist ja der künstlerische Prozeß der Bildhauerei und plastischen Gestaltung nichts anderes als eine Wiederholung der Abtastbewegung, die wir als Kinder vollzogen und mit ihrem korrespondierenden Anblick verbinden lernten. Wenn der Bildhauer aus einer ungeformten Masse weichen Tones die überflüssige Materie abstreicht, so fährt er an einer vorgestellten Form entlang, als ob er sie als schon vorhanden abtaste. Der ganze Prozeß des Knetens und Abstreichens ist schließlich nichts anderes, als durch solche Formbewegungen allmählich sich der gewollten Formbewegung anzunähern und den Körper in der Hand zu haben. Bei der Arbeit in Stein vollzieht sich diese Bewegung des Entlanggreifens an der Form mit Hilfe des die Hand erweiternden Instrumentes in kleinen Absätzen, so wie etwa ein Dichter langsam Vers zu Vers fügt, oft nach einzelnen Worten sucht und erst nach und nach das einheitliche sprechbare Ganze gewinnt. Wo der Künstler nicht nach einem Modell oder einer Zeichnung arbeitet, vollzieht sich nach einem bloß vorgestellten Gesichtsbild die Abtastbewegung real und in Absätzen, Versuchen und Korrekturen. Die plastischen Talente sind dann die, bei denen die Erinnerung an die motorische Funktion, die motorische Phantasie so stark ist, daß sie ohne Modell sofort das Richtige treffen oder in den Ton und Marmor wie Michelangelo Formen hineinphantasieren. Die plastische Rezeption des Beschauers dagegen kehrt diesen Prozeß um, für ihn realisiert der Künstler das Gesichtsbild, damit die Abtastbewegung allein in der Vorstellung als Anregung von dem sichtbaren Bilde genossen

Digitized by Google

wird. Wir dürfen dabei an die Musiker erinnern, die die vorgestellten Melodien in sichtbare Notenschrift umsetzen, von der der Kundige sie dann abspielt. Auf jeden Fall aber darf man nie vergessen, daß es sich nicht um den Genuß von Blinden handelt, die eine Statue wirklich betasten, sondern um den komplizierteren Vorgang, zu sehen und doch infolge der eigentümlichen seelischen Fähigkeit, frühere Erfahrungen im gegenwärtigen Eindruck mitwirken zu lassen, das Sichtbare so zu beurteilen und zu genießen, als ob wir Tastbewegungen ausüben.

Eine produktive Beziehung zwischen motorischer Funktion und darzustellendem Bild übt schließlich heute jeder Kulturmensch im Schreiben aus. Hier ist sowohl wie beim plastischen Schaffen eine vom Sehen des durch Bewegungen zu erzeugenden Bildes bereits unabhängige Disposition vorhanden, solche bilderzeugenden Bewegungen auszuführen, als auch vermögen wir beim Abschreiben das Gesehene als Anweisung für auszuführende Bewegungen hinzunehmen, das Gesehene also auf seine plastische Anregung hin zu beurteilen. Daß wir dabei auch gut und böse auf Grund der motorischen Erlebnisse setzen, geht daraus hervor, wie uns eine schwungvolle, gerundete, die Linien gleichmäßig fließend bildende Schrift als Schönschrift erscheint, wie wir eine sichere Hand von einer zitterigen und absetzenden, eine feste von einer schlaffen unterscheiden.

Von dieser ausübenden Tätigkeit des Schreibens her begreifen wir heute das Plastische vielleicht am ehesten in der Form der Linie, bei Darstellungen also als Umrißzeichnung, so wie wir uns mit der Geschlossenheit eines einseitig gesehenen Konturs begnügen, um einen Körper einheitlich zu finden. Wir können die Linie das einfachste plastische Gebilde nennen. In der plastischen Anregung verhalten sich lineare Formen verschieden. Von der Schrift her wohnen der gezogenen Linie, also der Umrißzeichnung, stärkere bewegungsanregende Tendenzen inne als etwa dem bloßen Rande einer gleichmäßig gefärbten Gestalt. Deshalb ist die Silhouette malerischer, wird mehr bloß als optische Gestalt aufgefaßt als ein linearer Kontur. Ferner jeder Kontur, der sich an einer plastischen Erhabenheit oder Vertiefung zeigt, wirkt greifbarer als das bloße Verlaufen einer Fläche. Es begreift sich dies aus der Möglichkeit, hier durch den Widerstand der Form in fester Bewegungsbahn geführt zu werden. Ein Blinder würde das bloße farbige Verlaufen der Fläche ja überhaupt nicht fühlen. Schließlich entscheidet nicht die optische Gleichmäßigkeit über die plastische Schönheit einer Linie, sondern die Übereinstimmung des Verlaufes der Linie mit einem leichten Vollzug einer der Bildung unserer Gelenke entsprechenden Bewegung. Völlig geometrische Linien, Kreise u. s. w.

Digitized by Google

sind plastisch lahmer als Linien, die dem Schwung des Armes entsprechen.

Wirkliche Körperkunst haben wir aber doch nur bei dreidimensionalen Gebilden, und diese Körperkunst wird sich darin offenbaren, daß sie für ein Bedürfnis schafft, zunächst einfache körperliche Gebilde in Abtasterinnerungen zu genießen, diesen vom Willen geleiteten Prozeß intensiver als im Leben durch die Spezialisierung dieser Wahrnehmungsfunktion in der Kunst uns vollziehen zu lassen. Plastik ist deshalb zunächst nicht körperdarstellende oder nachahmende Kunst, sondern Körper und Formen bildende. Wie Kinder ihre Freude daran haben, aus feuchter Erde Körper zu backen, einfache Formen, deren Seiten und Teilformen so im zusammenschließenden Verhältnis zueinander stehen, daß sie als unmittelbar zusammengehörig, als ein Körper empfunden werden. Daß ein solches künstlerisches Bedürfnis bestand oder noch besteht, lehren uns die Werke der Ägypter, die in einer Art stereometrischer Phantasie selbst den Bauformen, entgegen der Raumidee, eine geometrische, körperlich einfache Gestalt mitteilten. Die Pyramiden sind das monumentalste Beispiel dieses formenbildenden Dranges. Dann muß man Erzeugnisse dieses Formtriebes nicht, wie wir heute gewohnt sind, in der Darstellung der nachahmenden und freien Kunst suchen, sondern im Kunstgewerbe, im Gerät. In antiken Vasen kann man die mannigfachsten und reinsten Sensationen dieser Formenbildung erleben, und man beachte, wie in einem Zug, ohne die zusammenhaltende Oberfläche durch aufgelegten Schmuck zu unterbrechen, sie gebildet sind, und wie diese Gefäße vor allem durch die kubischen Verhältnisse wirken sollen, entgegen etwa modernen kunstgewerblichen Erzeugnissen, bei denen das Zerdrücken der Form und der farbige Schmuck die Hauptsache sind.

Durch einen Hinweis auf die bei der realen Tastbewegung sich psychologisch abspielenden Prozesse können wir das Schönheitsprinzip dieser Formbildung verstehen. Da unsere Arme in den Gelenken sich so drehen, daß die Hand, wenn nicht mehrere Gelenke zusammenwirken, einen Kreis, also eine Rundform beschreibt, so ist alles Gerundete schöner als das Geradlinige, den Organen angepaßter, wie ja eine gerade Linie zu ziehen eine der schwierigsten Zeichnungsaufgaben ist. Eine Rundbewegung vollzieht sich müheloser. Ebenso wird eine gebrochene, eckige oder winklige Form an jeder Ecke ein Absetzen und neues Einsetzen der Bewegung, eine neue Willenseinstellung verlangen, also wieder mehr Mühe kosten als eine rund fließende, eckenlose Form. Eine gebrochene Form hat deshalb auch wohl mehr Charakter, verlangt mehr Energie und mehr individuelle Bestimmtheit, sie prägt sich schärfer ein, eine runde Form hat mehr Schönheit.

Digitized by Google

Schließlich ist am mühevollsten das Hinundherfahren der Bewegung in nahezu derselben Richtung, es bedarf eines starken Anhaltens und starken erneuten Ansetzens. Eine in dieser Weise ausgezackte Form kann plastisch dadurch bis zum Häßlichen in ihrer Charakteristik gebracht werden. Grotesken und Karikaturen benutzen diese Wirkung.

Erst in zweiter Linie ist Plastik formendarstellende Kunst, indem sie schon bestehende Formen in ihrem Material noch einmal bildet und damit zunächst ein Bedürfnis des Wiedererkennens stillt, bei tierischen und menschlichen Formen also einem physiognomischen Interesse (vom Erkennen des Typus, der Art oder des Individuums im weitesten Sinne gesagt) genügt. Eine plastische Formendarstellung aber wird auch hier ihr Hauptgewicht auf die Körperformung und den Körpergenuß legen und das physiognomische Interesse nur als ein in aller bildenden Kunst für den Gegenstand besondere Beachtung erweckendes mit hineinziehen. Ein großer Teil plastischer Kunstübung und sogar gewisse Forderungen, die mehr oder minder jeder an körperliche Schönheit stellt, zeigen uns, daß man in der Tat auch hier das Formenprinzip der Körperkunst betont. Sei Plastik Menschen- oder Tierdarstellung, immer ist sie überwiegend Darstellung der Einzelfigur, und das Bedürfnis, einen Körper zu bilden, offenbart sich darin. Das Ideal der in sich geschlossenen Masse, mindestens bei einer Hauptorientierung des in sich geschlossenen Umrisses, ist ein Ideal aller wirklichen Plastiker, aber auch ein Lebensideal. Ein aus einer Statue sich stark herauslösendes Glied, etwa ein Arm, kann als unerträglich störend empfunden werden. Eine aus dem Gesicht stark herausstechende, sich isolierende Nase, abstehende Ohren sind Häßlichkeitsmerkmale der menschlichen Gestalt. Es mag dahingestellt bleiben, ob ein Buckel, ob die Höcker des Kamels schon rein der Formenunterbrechung ihren Mißbildungseindruck verdanken. Von vielen Plastikern, besonders von Michelangelo, wissen wir, daß sie sich von der Gestalt des Blockes die besondere Haltung der menschlichen Figur vorschreiben ließen, offenbar aus dem Bedürfnis heraus, diese kubische Form als die plastische Grundform, die plastische Grundidee zu erhalten. Michelangelos Figuren, die Madonna Medici haben alle dies Zusammengehaltene der Form, und ein Böcklinporträt Hildebrands ist deshalb so eminent plastisch, weil es das Kubische, den Zusammenhang der Form so stark herausbringt.

Besonders unangenehm müssen dem plastischen Bedürfnis die unplastischen Medien wie die Haare sein. Wie in der prachtvoll plastischen Böcklinbüste haben viele Plastiker sie zu großen festen Massen zusammengelegt oder jedem Haar, jeder Strähne die bestimmte Zeich-

Digitized by Google

nung eines Drahtes mitgeteilt. Ein schönes, sich bis in die Tracht plastisch empfindender Zeiten fortsetzendes Motiv besteht darin, das weiche Frauenhaar durch ein glattes, den Kopf zur Masse bindendes und rahmendes Tuch zu bändigen, wie in einem schönen Madonnenrelief aus Sti. Apostoli in Florenz.

Die Forderung der Farblosigkeit ist vom Standpunkte der Menschendarstellung gar nicht zu verstehen. Man mag noch so viel vom Wachsfigurenkabinett reden, es bleibt immer bestehen, daß die eindrucksvollsten bemalten Tonbüsten Donatellos uns als vollendete Kunstwerke, als Porträts erscheinen. Wohl aber begreift sich diese Forderung dort, wo die Darstellung hinter dem Genuß der Körperformen zurücktritt; wir sahen ja, daß die Färbung nichts für die Formenauffassung leistet. Plastik in der Tat ist farblos, resp. einfarbig. Die Darstellung der Augen als einfache runde Formen, die blicklos aus den Höhlen starren — die sogenannte Kälte oder Seelenlosigkeit der Antike wird einem Plastiker selbstverständlich sein, und ein Vortäuschen der Dunkelheit der Pupille durch ein schattengebendes Loch im Stein ist ihm ein Greuel. Wichtiger als der Blick ist ihm die Form und ihre Erhaltung.

Es hat einen besonderen plastischen Wert, wenn bei der Darstellung vorhandener Naturformen wie des menschlichen Gesichtes die Teilformen selber in wenigen, reinen, möglichst wenig gebrochenen und bestimmt gegeneinander verlaufenden Flächen gebildet sind. Wo man nicht das Seelenvolle des Blickes als schönheitsbedingend ansieht, hat ein scharf geschnittenes Gesicht seine besondere Schönheit, so etwa wie das der eben genannten Madonna. Das faltige, schrumplige Gesicht ist durch seine Vielfältigkeit plastisch häßlich. Durch das Zusammenhalten der individuellen Formenmerkmale zu großen, klaren und bestimmt gegeneinander abgesetzten Teilformen, z. B. der Säcke unter den Augen, ragt wieder das Hildebrandsche Böcklinporträt aus der plastischen Porträtdarstellung turmhoch heraus. Ein Renaissanceporträt wie das des Mellini von Benedetto da Majano ist physiognomisch vielleicht interessanter, als Porträt eine Leistung, aber vom formenbildenden Standpunkt durch seine Häufung und Naturalistik der Details wertlos oder häßlich. Eine plastische Darstellung des menschlichen Leibes bildet wie in einem scharf geschnittenen Gesicht die Teilformen der einzelnen Muskeln in großen Zügen und bestimmten Absätzen. Die Plastik in ihrem Drange nach fester und bestimmter Form bevorzugt deshalb auch den männlichen Körper, sie möchte den Knochenbau bloßlegen, und nichts ist häßlicher als überhängende Fleischteile, ein Doppelkinn, ein fettwanstiger Bauch oder fleischige, lappige Warzen.

Digitized by Google

Plastik als formenbildend und als Formengenuß verschaffend ist also nicht einfach jede Darstellung irgendwelcher Naturformen, sondern eine Beschränkung auf Formen, die den plastischen Genuß konzentrieren und vor anderen Wahrnehmungstendenzen isolieren. Wie nun die Malerei durch richtige Verteilung ihrer Hell- und Dunkelflecke und ihrer Farben den Anblick erzeugen kann, der einer menschlichen Gestalt oder irgend einem Gegenstand in der Natur entspricht, so kann sie auch Plastik malen und somit illusionistische Plastik bieten, wenn sie sich auf die Darstellung von Formen beschränkt, denen die plastische Anregungskraft innewohnt. Sie wird sich dazu etwa folgender Mittel bedienen: Zunächst sich auf die Darstellung des Nahbildes zurückziehen. Da wir beim Abtasten eines Gegenstandes ja höchstens in Armeslänge von dem betasteten Körper entfernt standen, so ist der sich in dieser Nähe bietende Anblick enger mit solchen Tastbewegungsvorstellungen verbunden als das Fernbild. Eine moderne Lehre (A. Hildebrand), die auch von der Plastik ein Fernbild verlangt, sündigt gegen den Geist der Plastik, verlangt die malerische Ansicht. Je näher uns ein Gegenstand ist, umsoweniger läßt die trübende Luftschicht zwischen uns und dem Körper die Formen und Linien undeutlich werden. Deshalb verlangt die plastische Ansicht Klarheit und Deutlichkeit, d. h. Deutungsmöglichkeit auf Greifbewegung, Greifbarkeit, Schärfe der Konturen. Da nur die formendeutenden Lichter und Schatten in Betracht kommen, so muß eine plastische Malerei die Reflexe und Spiegelungen fortlassen, die den Körper in Beziehung zu einer Umgebung oder zum Raum bringen. Diese Beschränkung auf die bloß modellierenden Schatten, die von der Voraussetzung ausgeht, als fiele das Licht von einer Seite ein und fände kein anderes Hindernis als das, das ihm die Formen des darzustellenden Körpers bieten, nennt man Zeichnung. Wo die Malerei einen plastisch wirksamen Körper mit Teilformen zu schildern hat oder mehrere plastische Körper nebeneinanderzustellen, hat sie alle Überschneidungen zu vermeiden, und das Prinzip der Vollständigkeit erhebt sich, während die Überschneidung und Unvollständigkeit wohl ein Mittel werden können, den Bildrahmen mit einem einheitlichen Rauminhalt zu füllen. Strengste plastische Malerei verlangt schließlich Unausgeführtheit des Hintergrundes, um den Körper körperlich zu isolieren, um die Idee von Freiplastik zu erwecken. Wenn sie dann noch die für die plastische Wirkung allein maßgebenden, einfach großen und zusammenhängenden Formen, das plastisch Wesentliche allein darstellt, kann sie plastische Malerei werden; denn die ästhetische Forderung, das Wesentliche darzustellen, ist leeres Geschwätz. Es gibt nur in einem bestimmten Wirkungszusammenhang Wesentliches, und das malerisch Wesentliche

Digitized by Google

kann ungefähr das Entgegengesetzte vom plastisch Wesentlichen und dies wieder vom porträtmäßig Wesentlichen sein.

Was gewinnen und verlieren wir nun in einer plastischen Malerei? Wo es sich um ein Bild in einem Rahmen handelt, sicherlich die Bildeinheit. Der Rahmen läßt das Bild anfangen, wo der Rahmen aufhört, verlangt auch als Bildschmuck eine Ausfüllung innerhalb des Rahmens. Dagegen läßt die plastische Malerei die Wirkung erst eintreten, wo der oder die Körper beginnen, durchlöchert und zerreißt das Bild, der Hintergrund bleibt ja leer. Wo der Hintergrund dennoch ausgeführt ist, leidet die Plastik des Körpers darunter, wir können ihn nicht mehr in gleicher Weise als freistehend empfinden. Sehen wir nämlich mit konvergierendem Auge auf ein nahes, vom Hintergrund entferntes Objekt, so sehen wir nur dies deutlich, der Hintergrund verschwimmt, bleibt unbeachtet. Dagegen sind im Bilde Hintergrund und gemalter Körper real in gleicher Entfernung vom Auge, der Kontur des Körpers und des Hintergrundes gleich deutlich und damit ohne gleich wirksame Distanz wie in Wirklichkeit voneinander wahrnehmbar. Dann aber versagt uns so wie so das Gemälde das Glück des freien Körpers, den wir ganz umfassen, um den wir herumgehen könnten. Wir können die Rundung nach hinten nur ahnen, aber ihre Wahrnehmung, die erst die Körperlichkeit vollenden würde, bleibt uns verschlossen. Schließlich bleibt die gemalte Plastik und somit jede Photographie nach einer Plastik immer flacher als der wirkliche Körper, weil ein Moment des plastischen Sehens im Bilde nicht zu geben ist, daß sich nämlich bei jeder Bewegung des Kopfes und somit beim Herumschreiten um die Figur die Teile verschiedener Tiefe gegeneinander verschieben, es fehlt also das, was man psychologisch Parallaxe nennt.

Somit steht das fest: Keine gemalte Plastik, keine Photographie kann den Eindruck einer Freiplastik ersetzen. Die Photographie wird nicht wertlos, aber steht an plastischer Kraft hinter jedem Gipsabguß zurück. Plastische Darstellung kann auf ein Gemälde außerordentlich zerstörend wirken, und sie hat deshalb auch nur rechten Sinn, wo sie keine Bildeinheit voraussetzt und wo durch die Ferne und Einseitigkeit des Anblicks eine Freiplastik so wie so nicht mehr leisten würde als die gemalte Plastik, z. B. bei der illusionistisch plastischen Gestaltung einer fernen Architekturwand, einer Decke. So häßlich die plastische Malerei in der heiligen Familie Michelangelos als bildzerstörend ist, die sixtinische Decke ist als illusionistische Plastik glänzend gerechtfertigt.

Wo aber ein plastisches Kunstwerk uns völlig zugänglich ist, dort können alle plastischen Kräfte nur ganz in Aktion treten, wenn das Kunstwerk frei im Raum als ein Körper vor uns steht, so wie es der

Digitized by Google

Bildhauer in der Skulptur zu bilden vermag. Sowenig Plastik mit Skulptur identisch ist, da sie gemalt werden kann, und sowenig eine herrliche Bildhauerarbeit vom Gesichtspunkt der ausdrucksvollen Menschendarstellung wie Donatellos Johannes in Venedig schon eine Plastik ist, das nahe Verhältnis, das Plastik zur Skulptur hat, haben wir damit nachgewiesen.

Vom Standpunkte der Menschendarstellung hat das Material der Skulptur seine großen Bedenken. Donatello hat mit Recht diesem Johannes durch Bemalung einen höheren Ausdruck des Lebens mitzuteilen versucht, und Gott Vater, der dieser Statue aus Lehm Leben einbliese, würde seine Sache als Menschenbildner doch noch besser machen. Dagegen kann die Plastik dieses harte, leblose Material nicht nur vertragen, sie verlangt es sogar. Je fester, desto körperhafter und desto plastischer. Es ist gar kein Zweifel, daß für ein plastisches, auf Körperbildung ausgehendes Bedürfnis ein lebender menschlicher Körper häßlicher ist als eine in Stein festgewordene Statue, weil der Stein oder die Bronze die Bestimmtheit der Formen garantieren und uns die Sicherheit geben, daß — wollten wir einmal die bloß erinnerte Tastbewegung real ausführen — nicht plötzlich das nachgiebige Material des Fleisches sich zusammendrückt und die Form uns unter den Händen zergeht.

Durch diese Beziehung des Sichtbaren zu auszuführenden zusammenhangsvollen Bewegungen des Abgreifens erhält die Plastik einen bestimmten Charakter, von dem aus man auch einen Einblick gewinnt in das Wesen oder den Geschmack von Zeiten, Völkern, Personen, die für Plastik Verständnis und plastische Bedürfnisse haben.

1. Plastik erfordert nicht den ruhenden, sondern den aktiven, den sich bewegenden Menschen.

2. Die Plastik ist fest und bestimmt, hat nichts sinnlich Einschmeichelndes, sondern etwas motorisch Innervierendes. Sie wirkt durch den Anblick auf den Willen und die zusammenfügenden logischen Kräfte des Menschen. Plastik ist daher eine strenge und männliche Kunst. Merkmale eines entschiedenen Willens sind deshalb nicht zufällig mit Ausdrücken belegt, die auch von der Plastik gelten, wie die Härte, die Unbeugsamkeit des Willens.

3. Plastik wendet sich an die instinktiv regulatorischen Seiten unseres Lebens, an die Körperlichkeit, nicht an die höheren und abstrakteren geistigen Fähigkeiten. Insofern ist sie in gewisser Weise eine ursprüngliche Kunst.

4. Indem mit zunehmendem Alter oder sich steigernder Kultur die optischen Erfahrungen immer mehr ohne direkte Erinnerung oder Vorstellung der motorischen Erlebnisse, denen sie ihren Wert verdankten,

Digitized by Google

ihren Lebenszweck erfüllen, nimmt die plastische Anregungskraft der Körperbilder mit steigender individueller oder sozialer Kultur immer mehr ab. Insofern ist Plastik eine relativ primitive oder frühe Kunst.

5. Alles in allem, auf die Ordnung und den Zusammenhang der plastischen Formen und auf das Moment organischer Betätigung oder organischer Empfindung hin angesehen, können wir sagen: Plastik ist Organisation der Materie.

B) Plastik als Ausdruck körperlichen Verhaltens.

Wenn Plastik als Kunst uns Werke vorführt, die durch ihre Betonung fester Körperlichkeit und klarer Formzusammenhänge uns einen sichtbaren Inhalt in Erinnerungen an bestimmte vom Willen geleitete Körperbewegungen genießen und werten lassen, so kann sie dasselbe noch auf eine andere Weise, nämlich durch Darstellung der körperlichen Gestalt des Menschen selbst. Das Bild eines fremden menschlichen Körpers ist durch seine Ähnlichkeit mit dem unseres eigenen im stande, uns an die bei einer gegebenen Haltung oder Bewegung innerlich erlebten Körpergefühle und Willensimpulse zu erinnern und ihre Nachahmung anzuregen. Hier würde also der plastische Genuß nicht in der äußeren Wahrnehmung der Form durch Tastbewegungen, sondern in der Nachahmung der inneren Zustände, der Beseeltheit des Körperlichen bestehen. Durch diese Beziehung zu den willentlichen Haltungs- und Bewegungserlebnissen wird sofort verständlich, warum dieselbe Kunst und dieselben Künstler, die die Körperbildung zu künstlerischen Eindrücken verarbeiten, bei der Körperdarstellung die menschliche Gestalt bevorzugen. Inhalt und Form stimmen in der Plastik auf diese Weise völlig überein.

Auch hier gilt es eine Gesetzmäßigkeit zu erkennen durch Beantwortung der Frage: welche Darstellungsweisen braucht die Plastik als Ausdruck körperlichen Verhaltens, um die Körperlichkeit des Menschen allein für sich wirken zu lassen und die in ihr gegebenen Motive so zu steigern, daß sie für sich einen völlig einheitlichen und erschöpfenden Eindruck hinterlassen. Daß es Werke gibt, die die Menschlichkeit nur nach Seite der körperlichen, und, weil in der Kunst zwecklos gewordenen, sportlichen Funktionen verarbeiten, lehrt wohl am besten der Diskuswerfer des Myrrhon, bei dem jeder fühlt, daß die besondere Körperverschiebung, der angespannte Wille, sich in der momentanen Lage zu halten, sowie die Erinnerung an das Hereinkommen in diese Lage und das Herauskommen aus ihr, das Diskuswerfen also der ganze Inhalt dieses Kunstwerkes ist.

Da die Anregungskraft, ein Bild oder einen gesehenen Körper innerlich funktionierend aufzufassen, durch die Ähnlichkeit mit unserem

Digitized by Google

eigenen Körper bedingt ist, so ist das Ideal der Plastik als Ausdruck menschlichen Verhaltens immer der menschliche Körper. Erst in zweiter Linie kommt die Tierdarstellung, und je weiter wir zum Anorganischen herabsteigen, umso unplastischer wird von diesem Gesichtspunkt aus das Gebilde, und bleibt die Plastik auf die äußere Wahrnehmung beschränkt.

Soll die plastische Figur in gleicher Weise, wie sie freiplastisch durch körperliche Auffassung im leeren Raum völlig isoliert ist und nur mit dem Boden zusammenhängt, auch in ihrer Haltung und Bewegung völlig durch sich wirken, so muß die Funktion lediglich auf den Zusammenhang und Zusammenhalt der Körperteile beschränkt bleiben, auf ein gegenseitiges Verhältnis der Formenteile, die innerhalb der Gesamtoberfläche der menschlichen Gestalt verteilt sind. Nur situationslose, undramatische Bewegungen oder Haltungen vermögen überzeugend plastisch zu wirken. Eine Gestalt mit weisendem Arm und in gleicher Richtung gewendetem Blick würde ein guter Wegweiser, aber eine schlechte Plastik sein, weil sie uns mehr um das Ziel als um die Art der körperlichen Funktion selber besorgt machte.

Die Einheit des Kunstwerkes verlangt ein Zusammenstimmen der beim menschlichen Körper verschiedenste Glieder und Massenteile betreffenden Haltung oder Bewegung zu einem Ganzen. Der Wille, der die Figur durchdringt, muß irgendwie den ganzen Körper berücksichtigen und jede Gliederbewegung irgendwie auf eine andere beziehen. Alle körperlichen Funktionen richten sich aber auf ein bisher im Begriff des Körpers noch nicht besprochenes Verhalten der Materie, nämlich auf die Schwere, auf jene Eigenschaft, daß freie irdische Körper, solange sie nicht unter sich einen Stützpunkt haben, sich in der Richtung der Schwerlinie bewegen, fallen, und daß der Schwerpunkt, wenn er nicht sich senkrecht über dem Stützpunkt befindet, die tiefste Stelle einzunehmen strebt, so daß der Körper umstürzt oder sich rollend über den Boden bewegt. Von diesem Gleichgewichtsverhalten des ganzen Körpers zu seinem Standpunkt ist deshalb das plastische Grundmotiv abhängig, indem beim Menschen durch die willentliche Verschiebbarkeit der einzelnen Glieder das gestörte Gleichgewicht sofort wieder hergestellt werden kann, der Schwerpunkt also durch den Willen verändert und in eine bestimmte Lage gebracht oder erhalten werden kann. Daher haben wir bei einem stehenden Menschen, der uns den Eindruck des Wachseins macht, nicht das Gefühl der Kipplichkeit oder Umstürzbarkeit wie bei einer unverankerten Säule. Die plastischen Grundmotive, die das Verhalten des ganzen Körpers zum Boden ausdrücken, sind ein Stehen, Sitzen oder Liegen. Da nun die Materie umso leichter zu erschüttern ist, je höher der

Digitized by Google

Schwerpunkt ist und je kleiner die Basis, über der er sich befindet, so bedarf es umsomehr der willentlichen Regulierung des Gleichgewichtes, also umso intensiverer Funktion, je höher aufgerichtet der Mensch sich hält. Unter den drei Grundmotiven, Stehen, Sitzen, Liegen, ist also unbedingt das Stehen plastisch innerlich am anregendsten. Daher auch steile nichtinnerliche Gebilde, wie Säulen, stärker funktionell wirken als bloße kubische Massen. Die plastische Kraft der gotischen Architektur rührt daher. Damit haben wir aber gleich einen Punkt, in dem die Forderungen der Plastik als körperbildender Kunst und der Plastik als Ausdrucks körperlicher Funktion nicht völlig übereinstimmen. Dort ist das Ideal die in sich möglichst gleichmäßig um den Mittelpunkt herum verteilte Masse, hier ein mehr stabartiges Gebilde.

Überhaupt ist Plastik als Funktionsdarstellung immer Körperdarstellung, niemals reine Körperbildung. Mit dieser aber teilt sie das Bedürfnis nach Klarheit, Deutlichkeit und Vollständigkeit der Ansicht. Da das Verhalten des Gesamtkörpers zum Boden und die Verteilung der Massenteile in Bezug auf die Lage des Schwerpunktes als willentliche Funktion zum Ausdruck kommen soll, läßt uns jede Verdeckung der Glieder, jede mühsam zu entwirrende Gliederverschlingung in Ungewißheit, wie wir es anfangen müßten, sollten wir die betreffende Haltung oder Bewegung der Figur nachahmen. Wir können wohl so obenhin sehen, daß sie steht oder sitzt oder liegt, aber nicht die besondere Art des Sitzens, Liegens oder Stehens, auf die es in der Plastik gerade ankommt. Im Gemälde, wo wir nicht durch Herumgehen um die Figur uns Klarheit über das Verhältnis der Glieder zueinander verschaffen können, ist die Gefahr der Unklarheit durch Verdeckung, Überschneidung viel leichter als in der Freiplastik. Die Figur muß deshalb möglichst in einem Plan *en face* auseinandergelegt werden, wirkt aber dadurch flächenhaft und unräumlich, also sowohl unplastisch wie unbildmäßig. Auch hier stehen Skulptur und Plastik einander näher als Malerei und Plastik.

Die Stellen, an denen sich die besondere Haltung des ganzen Körpers durch eine bestimmte Anordnung der Massenteile allein vollziehen kann, sind die Gelenke. Wie eine geradlinige Figur für uns schon völlig erkennbar ist, wenn nur die Eckpunkte sichtbar sind, ohne daß die Linien ausgezogen sind, so ist die Figur in ihrer Haltung bestimmt, wenn die Punkte deutlich vor uns liegen, an denen die starren Massenteile, die Knochen, zusammenstoßen. Haben wir diese Stellen, so können wir uns die dazwischenhängenden Glieder leicht wie Linien zu einem Gerüst ergänzen. Im plastischen Gemälde müssen deshalb die Gelenke frei liegen, die Materie dazwischen hilft uns schon die Phantasie ausfüllen. Die Betonung und Herausarbeitung

Digitized by Google

der Gelenke ist deshalb ein Gesetz, dem sich die Plastiker in völlig aus dem Wesen dieser Kunst heraus verständlicher Weise unterworfen haben. An einer Statue wie dem Doryphoros des Polyklet sind die Arme wie durch scharfe Schnitte vom Körper getrennt, der Hals setzt sich gegen die Brust ab, die Knie sind in einer überaus markanten Weise scharf herausgearbeitet. Und von hier aus begreifen wir auch die von der antiken Plastik ausgebildete Trennungslinie, die von den Hüften zu den Weichen herabgeht. Damit geben sie die wichtigste Stelle der Verschiebbarkeit an, die des Oberkörpers auf den Beinen, und erwecken die Empfindung, daß der Oberkörper verschiebbar wie in einer Pfanne auf den Beinen aufruht. Für diese Hauptverteilung der Massen wäre in der Tat eine Darstellung des Gelenkapparates im Knochensystem (wie bei einer Gliederpuppe) das Gewiesene. Die Künstler helfen sich bei der Darstellung des Menschen damit, indem sie diese am Skelett sichtbaren Trennungen auf die diese Verhältnisse verkleidende Fleisch- und Hautschicht projizieren. Sie arbeiten damit dem natürlichen Anblick entgegen, indem sie überhaupt unsichtbare Merkmale sichtbar machen oder mindestens schwach sichtbare übertreiben. Wie sehr sie aber damit den Ausdruck der körperlichen Funktion zu steigern verstehen, lehrt ein Vergleich dieses Doryphoros mit Hildebrands Jüngling (Nationalgalerie Berlin), von denen der erste eine Plastik, der andere nur eine menschliche Figur ist. Wieder sehen wir, wie das plastische Kunstwerk den lebendigen Menschen überbietet.

Die Organe, mit denen für uns sichtbar der Wille die Verschiebung zu stande bringt, sind die Muskeln. In doppelter Weise wirken diese Muskeln plastisierend. Einmal, indem sie die Funktion vollziehen, dann aber auch, indem durch Anspannung der Muskeln und ihre Schwellung die feste Form und plastische Härte des Körpers von innen heraus willentlich besorgt wird. Diese Materialisierung und Formung des Körpers von innen heraus läßt von beiden Gesichtspunkten der Plastik — der körperlichen Auffassung wie des Ausdrucks — die Muskulatur als Hauptcharakteristikum einer guten Plastik erscheinen. Eine ausgebildete Muskulatur besorgt, daß wir uns für das rein Körperliche interessieren und es bewundern. Auch hier wieder können Körperbildung und Körperdarstellung als Funktionsausdruck auseinandergehen, wenn die Darstellung der Muskulatur zur Häufung von Teilformen führt.

Beides, Angabe der Gelenke wie Ausbildung der Muskulatur, kann zur erschöpfenden Darstellung nur in der nackten menschlichen Gestalt gelangen. Die Forderung der Nacktheit aus einem — dem sinnlichen — diametral entgegengesetzten Interesse ist für die Plastik

Digitized by Google

selbstverständlich. Erst am nackten Körper ist die Klarheit der Beziehungen der einzelnen Massenteile zueinander, der Glieder zum Körper erreicht, die unsere Aufmerksamkeit auf das körperliche Verhalten zu konzentrieren vermag. Akrobaten, Turner treten deshalb im enganliegenden Trikot auf. Der griechisch-dorische Sinn für Plastik bewährte sich in der Kunst wie im Leben, indem bei Gymnastik, d. h. bei körperlichen Spielen, die Nacktheit selbst bei Frauen geduldet oder verlangt wurde. Um Mißverständnissen vorzubeugen, sollte man in der Diskussion für oder gegen die Nacktheit deshalb nie von Nacktheit im allgemeinen reden, sondern spezialisieren, in unserem Falle also von plastischer Nacktheit. Die plastische Forderung der Muskulatur, scharfer Gelenke, befördert so wie so die Darstellung der männlichen nackten Figur. Im nackten Körper ist wieder etwas gegeben, das dem Ideal einheitlicher Körperbildung entgegenwirken kann, die Zusammensetzung und die Gliedmäßigkeit.

Wo es sich darum handelt, einen Menschen als Individuum darzustellen, zu porträtieren, wird immer der Kopf mit dem Gesicht die Hauptsache sein. In der Plastik ist er am meisten Nebensache. Die Veränderung im Gesamtverhalten des Körpers durch Verschiebung des Kopfes ist geringer als durch Verschiebung eines Armes oder Beines. Die Beine sind das Wichtigste. Eine plastisch empfundene Statue kann deshalb vollendet schön sein, trotzdem ihr der Kopf fehlt, und die Plastik einer Statue kann empfindlich gestört sein, wenn der Kopf individuelles Interesse beansprucht und die Aufmerksamkeit ablenkt. Michelangelos David leidet unter dieser Prävalenz des Kopfes und würde noch häßlicher sein, wenn der Körper noch stärker nach rein plastischen Motiven ausgeführt wäre. Das Unschädlichmachen des Kopfes durch Fernhalten aller Porträtbedeutung, Individualität und psychologischen Vertiefung wird dem Plastiker zur Pflicht. Die Allgemeinheit und Seelenlosigkeit der griechischen Köpfe wie des Doryphoros ist für plastische Empfindung kein Mangel, sondern ein Vorzug. Mit dem Vorwurf der Ausdruckslosigkeit beweisen wir unseren Mangel an plastischem Gefühl, wir wollen Menschen und Seele, und beides hauptsächlich aus den Augen lesen. Eine Plastik wie der Doryphoros bietet im Kopf einmal einen krönenden Abschluß eines Gebäudes, deshalb ist der Kopf als Masse und in einem guten Massenverhältnis zum Körper behandelt, sich weder als zu klein verlierend, noch als zu groß, bloß wiederholend, statt abzuschließen. Andererseits enthält das Gesicht nur den für die Plastik wichtigen, aber ganz allgemeinen Ausdruck eines gefaßten, ernsten und völlig wachen Willens.

Um dem plastischen Grundmotiv, eines Stehens etwa, eine Fülle von Variationen zu verschaffen, bedarf es oft gewisser Handlungen,

Digitized by Google

wie das Tragen eines Stabes (Doryphoros), des Ausgießens einer Schale (Idolino), um diese Variante zu motivieren und nicht als gesucht oder unverständlich erscheinen zu lassen. Solche Motive mögen deshalb plastische Motivationen heißen, und sie sind es, wenn ihnen alles Bedeutsame, die Aufmerksamkeit auf sich Ziehende genommen ist. Je unwichtiger, desto besser für die Einheit des körperlichen Motivs. Der Salber in München, der aus der hocherhobenen rechten Hand Öl in die vor den Leib gehaltene Linke gießt, spannt uns so sehr auf diese Aktion der Arme ein, daß die Bedeutsamkeit des ganzen Körpers darunter leidet, ja die Plastik überhaupt. Die Handlung, der Vorgang, ob das Öl in die Hand hineintreffen wird, interessiert mehr als die körperliche Funktion. Statt plastischer Musik wird es Anekdote, und ganz folgerecht ist der Kopf in seiner psychischen Spannung als Charakter wie eines Spielers in einem Drama stärker herausgearbeitet als etwa der Kopf des Doryphoros.

Dennoch steigert sich die Funktion, je mehr jedes Glied selbständig eine Bewegung ausführt, also einen eigenen Willensimpuls erfordert, und indem sie durch jedes Herausführen eines Massenteiles aus dem Gesamtkubus den Schwerpunkt von seiner Lage über dem Stützpunkt verdrängt, die Haltung immer schwieriger werden läßt. Eine Figur, bei der die Arme straff an den Leib gehalten sind und alle Glieder sich völlig senkrecht übereinander halten, wie beim Apoll von Tenea, betont zwar sehr stark das Grundmotiv, das Strammstehen, aber erscheint unfrei und steif, leblos, da eine Haltung gewählt ist, in der die Materie von selbst am festesten steht. Die Figur wird so zur Säule. Reichtum und plastische vielseitige Anregung treten erst ein, wenn alle Glieder in verschiedenem Sinne sich betätigen. Die Einheit in dieser Mannigfaltigkeit wird dann gewonnen, wenn die Störung des Gleichgewichtes durch Herauslegen eines Gliedes aus der Gesamtmasse aufgehoben wird durch die entgegengesetzte eines anderen Gliedes. Dadurch verlieren sofort die Einzelbewegungen ihre Eigenbedeutung. Sehen wir z. B. einen vorgestreckten Arm und dann ein zurückgesetztes Bein, so kann uns letzteres allein des vorgestreckten Armes wegen zurückgesetzt erscheinen, wir beziehen beide aufeinander. In demselben Moment kann uns aber auch der Arm des zurückgesetzten Beines wegen vorgestreckt erscheinen, und so sehen wir alle Bewegungen schließlich nur noch relativ, aufeinander Rücksicht nehmen und ein Ganzes werden, die Erhaltung des Gleichgewichts der Gesamtmasse. Das ist die Bedeutung des Kontrapostes: Wiederherstellung des durch Bewegung eines Gliedes gestörten Gleichgewichtes durch eine entgegengesetzte Bewegung eines anderen Gliedes.

Digitized by Google

Vergegenwärtigen wir uns diese Bereicherung und Intensivierung des plastischen Verhaltens bei einer Statue wie dem Doryphoros. Das eine Bein steht fest auf und trägt die darüber liegenden Massen des Körpers und Kopfes, das andere Bein ist gekrümmt und zurückgesetzt, es berührt nur mit einer Zehe punktförmig den Boden. Also verschiedene Funktionen und gleichzeitig Steigerung der Schwierigkeit in der Gleichgewichtserhaltung, da die Stützfläche sich verkleinert. Denn das zurückgesetzte Bein steht und trägt nicht so sehr, als es vielmehr wie ein Hebelarm den Körper zu drehen, mit ihm zu spielen vermag, also Standbein und Spielbein. Daher der Eindruck der Leichtigkeit: der Körper hält sich nicht mehr durch seine Schwere, und der Freiheit: das Spielbein vermag durch leiseste Bewegungen den ganzen Körper zu drehen und zu beugen. Dem zurückgesetzten und im Gelenk gebogenen Bein entspricht der ebenfalls gebogene, aber mehr nach vorn sich erstreckende Arm, so wie auf der rechten Körperseite dem gestreckten Bein der gestreckte Arm die Wage hält. Also Reichtum durch Variation in den Gliedern, Standbein und Spielbein, Streckarm und Beugearm, und Harmonie in dem gleichseitigen Kontrapost. Zugleich findet eine kontraponierende Drehung um den Rumpf statt. Das zurückgesetzte Spielbein bringt unten eine Drehung nach links, der eine Rechtsdrehung des Kopfes oben entspricht. Und schließlich antwortet der Senkung des Torsos über dem Spielbein, also einem Überfallen nach links, eine Beugung des Oberkörpers nach rechts, sichtbar in der Senkung der rechten Schulter und einer leisen Neigung des Kopfes. Diesen Reichtum und diese Harmonie aller Bewegungen nennen wir plastisch schön, sie vermögen uns mit rein körperlichen Motiven völlig zu sättigen. Man vergleiche dagegen wieder den Jüngling von Hildebrand, bei dem beide Beine stehen, also nicht variieren, bei dem die Streckung und Beugung des Armes ohne kontraponierende Bedeutung, damit ohne Notwendigkeit, zufällig sind. Gegenüber dem Doryphoros wirkt diese Statue trotz aller Verallgemeinerung der Formen geradezu modellmäßig, unplastisch. Beim Idolino (Florenz) sind Körperdrehung und Beugung genau wie beim Doryphoros entwickelt, dagegen entspricht dem gebeugten, nach vorn und vom Körper abgreifenden linken Arm das wenig zur Seite und zurückgesetzte linke Bein, ebenso rechtes Standbein und linker Streckarm, also gegenseitiger Kontrapost. Man bemerke, wie trotz der größeren Schlankheit und Magerkeit dieses Körpers das Stehen weniger leicht als beim Doryphoros wirkt infolge des aufgesetzten Fußes des eingebogenen Beines. Es fehlt das Motiv des Spielbeines.

Bei Donatellos David (Florenz) wird eine ganzseitige Ausladung des Körpers auf der einen Seite, die zu stande kommt durch den das

Digitized by Google

Schwert haltenden Arm, equilibriert durch zwei halbseitige auf der anderen Seite, den eingestemmten Arm, das hoch und seitwärts gestellte Spielbein. Diese drei Beispiele mögen genügen zu zeigen, wie das plastisch gleiche Grundmotiv durch verschiedene plastische Motivationen variiert werden kann. Die Motivation ist hier im David, trotz ihrer ethischen Bedeutung — der Sieger, der sich auf den Kopf des Besiegten stellt und sein Werk betrachtet — körperlich doch so unauffällig behandelt, daß man zunächst gar nicht darauf kommt, daß das Haupt des Goliath den Stützpunkt für das Spielbein abgibt. Nacktheit, prachtvoll gleichmäßige und akzentuierte Muskelbehandlung und Abschwächung des psychologischen Ausdruckes machen dies Werk wie die beiden anderen zu einer Plastik. Wie wir schon beim Doryphoros und Hildebrands Jüngling sagen konnten, eine stehende Figur ist noch keine Stehfigur, so drängt sich von selbst bei Donatellos Figur die gleichnamige des Verrocchio auf. Bekleidung, Unklarheit der Fußstellung durch den verdeckenden Kopf des Riesen, charakteristische, aber nicht kontraponierende Bewegungen und individuelle, sogar porträtmäßige Behandlung des Kopfes bewirken, daß wir hier den kleinen David aus Florenz vor uns haben, eine niedliche, etwas kecke und selbstbewußte Jünglingsfigur, wie alle die Florentiner Bürschchen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, aber keine Plastik. Als Skulptur vielleicht gut, als Plastik gar nichts wert. Skulptur ist noch nicht Plastik.

Betrachten wir jetzt die einzelnen Grundmotive, so fällt zweierlei von vornherein für das plastische Stehen ins Gewicht. Einmal, daß es ein großes Maß von Freifigürlichkeit ermöglicht. Nur an kleiner Stelle verbindet sich die Figur mit dem Boden, und als nacherlebbar, als innerlich fühlen wir auch dort die Freiheit, die Möglichkeit, das Bein vom Boden abzuheben. Andererseits die erwähnte völlige Durchdringung der Figur mit Funktion, sie ist ganz und gar vom Willen gehalten, hat Haltung im höchsten Sinne.

Dagegen ein Sitzen. Als Beispiel bietet sich eine Statue wie der sitzende Hermes in Neapel. Nacktheit, Betonung der Gelenke und Muskeln, schöne kubische Form, aber Ausdruckslosigkeit des Kopfes lassen ihn als Plastik erkennen. Somit ist die Art seines Sitzens eine, die uns fesseln muß. Der Körper hat drei Ruhepunkte, den Sitz und die Stellen, wo die Füße den Boden berühren. Würde der Körper steif aufgerichtet sein, so würden die Stützpunkte der Beine wirkungslos bleiben für die Erhaltung des Gleichgewichts, die Beine überhaupt zum Hauptmotiv, dem Sitzen, nichts beitragen. Durch die Vornüberneigung des Rumpfes und Vorlegen des linken Armes legt sich der Schwerpunkt zwischen die drei Stützpunkte und werden die Glieder-

Digitized by Google

bewegungen aufeinander bezogen. Zugleich bekommt das Sitzen den höchstmöglichen Reichtum durch die gleichseitig sich entsprechenden Gliederbeugungen und Streckungen, durch eine kontraponierende Drehung der unteren Extremitäten nach rechts (vom Beobachter), des Oberkörpers nach links, eine Hebung des linken Beines, Senkung der linken Schulter, und umgekehrt rechts, und durch das verschiedene Aufstemmen der Füße und Arme, spielmäßig mit Zehen und Hand am linken Bein, rechten Arm, standmäßig am linken Arm und rechten Bein.

Vom Standpunkte der Funktion fällt gegenüber dem plastischen Stehen auf, wie jedes Glied, Arme und Beine zweifach, am Beginn und Ende, gehalten und getragen wird, wie sich also die Funktion darauf beschränkt, den jeweiligen frei wählbaren Stützpunkt innezuhalten und die betreffende Beugung auszuführen. Von der Anspannung der Muskeln, deren die freie Haltung des Körpers bedarf, ist hier wenig geblieben, statt der Aktivität ein größeres Maß von Ruhe und Passivität eingetreten. Als Sitzen ist es also um ein gut Teil weniger plastisch, die schwächere Muskelbehandlung darum völlig stilgerecht; in der Art des Sitzens bleibt es darum vollendet plastisch schön. Vom Standpunkte der Formenbildung ist die Freifigürlichkeit bedeutend stärker in Gefahr als eine Stehfigur, zumal man leicht das Gestühl als vom Bildhauer besonders gearbeitet mit in den plastischen Formkomplex hineinbezieht. Man sieht, wie der Künstler hier sein Möglichstes getan hat, die Sitzgelegenheit als bloßen Funktionsuntergrund zu behandeln, dies etwa im Gegensatz zu einer unplastischen Behandlung einer sitzenden Statue, wie des Beethoven von Klinger. Hier wirken Thron und Statue zu einer Handlung zusammen. Der Thron wird Bühne, gehört mit zum künstlerischen Eindruck. Das Sitzen ist dramatisch, aber nicht plastisch.

Die der Plastik ungünstigen Momente des Sitzens könnte man durch eine Art von Hocken zu umgehen suchen, wie Michelangelo im Cupido (London). Was dagegen spricht, sind die Unklarheit der Gliederstellung durch unübersichtliche Zusammenschiebung, die Gesuchtheit im Motiv, das schwerer eine natürliche Motivation zuläßt, und ein gezwungenes, unfreies und somit unplastisches Aufliegen des Torsos auf dem Schenkel.

Zuletzt ein Liegen. Während eine stehende Figur ohne Gliederbewegung und Kontrapost allein schon durch das Stehen funktionierend, wach und willenstätig wirkt, ist das Liegen als solches, völlig den Willen und alle Funktion ausspannend, unplastisch. Der Körper hält sich nicht selbst, sondern wird getragen. Die Stützfläche für den Schwerpunkt verbreitert sich auf das höchstmögliche Maß. Es gibt

Digitized by Google

deshalb auch kaum eine plastische Freifigur, die durch die Art ihres Liegens wirken möchte. Wohl aber gibt es eine durch einen dekorativen Zusammenhang geforderte Liegefigur, die uns lehrt, wie das Liegen plastischen Wert bekommen kann — der sterbende Krieger aus dem Ostgiebel der Ägineten. Einfach weil es ein Liegen mit möglichstem Reichtum von sich gegenseitig entsprechenden und an der Gleichgewichtserhaltung des Körpers beteiligten Gliederbewegungen ist. Der Körper liegt nicht ganz auf dem Boden, sondern berührt ihn nur an einer Stelle, mit der linken Hüfte. Im übrigen halten ihn die Glieder in einer noch im Liegen aufrechten Stellung. Das vorgestreckte linke Bein und der zurückgestreckte rechte Arm mit dem Schilde stellen ihn kontraponierend fest — Standbein und Standarm, die gebeugten Glieder, rechter Arm, linkes Bein, balancieren ihn, kontrapostisch nach vorn und nach hinten greifend, über den Standpunkten — Spielbein und Spielarm, und ermöglichen eine schöne kontraponierende Drehung des ganzen Körpers. Da es sich ja um eine Haltung wie bei einem Vierfüßler handelt, so verdoppelt sich in der Tat die Funktion des Spielens und Stehens. Diese wahrhaft schöne und freie Art des Liegens ist der eigentlich plastische Gehalt dieser Figur. Wenn man durch das Motiv eines Gefallenen zu der Vorstellung angeregt wird, daß hier ein Krieger sich gegen das Erschlaffen, die Abspannung wehrt, nur an einer Stelle, an der Hüfte duldet, daß er getragen wird, so mag einem diese Figur auch rührend vorkommen. Wichtiger aber als dieser menschlich-ethische Gehalt ist der plastisch-künstlerische. Nacktheit, Gelenk- und Muskeldarstellung und Klarheit der Ansicht an der Stelle, wo sie zu sehen war, sind von demselben hohen plastischen Wert. Daß eine liegende Figur noch keine plastische Liegefigur ist, möge schließlich ein Vergleich dieses Ägineten mit der gefallenen Amazone vom Weihgeschenk des Attalos lehren. Danach wirkt dieser Krieger — im geistigen wie wörtlichen Sinne — erhebend.

Für die Freifigürlichkeit ist natürlich das Liegen am schädlichsten, nicht nur bei der Amazone, die sich mit dem Boden vereint, als soll sie wieder zu Staub werden, auch bei dem Ägineten, der sich vom Boden so sehr wie möglich entfernen möchte. Auch von innen heraus ist wie schon beim Sitzen das Gefühl, sich leicht und frei vom Boden erheben, über den Boden schreiten zu können, gehemmt.

Wenn wir daran denken, wie in der Plastik als Ausdruck des menschlich-körperlichen Verhaltens auch das Sichtbarwerden der Gestalt, die Formung besorgt wurde durch organische Funktionen und so vorstellungsmäßig nacherlebbar war als Organgefühle und Willensimpulse, und wie andererseits in der Harmonie und Einheit reicher Bewegungsvarianten ein Ordnung schaffender, zusammenhaltender

Digitized by Google

Wille tätig sein mußte, so können wir jetzt ebenso wie bei der Wahrnehmung der Gestalt von außen sagen, Plastik ist Organisation der Materie. In Bezug auf die doppelte Möglichkeit, diese Organisation durch körperliches Aufnehmen der Gestalt von außen und durch Nachahmen der Bewegung von innen zu erfahren, nehmen wir beides für Plastik in Anspruch: Organisation von außen und von innen. Da die Darstellungsprinzipien für Organisation von außen und von innen nicht immer übereinstimmen, so ist ein in der Geschichte auch verwirklichtes Entwickelungsprinzip dadurch gegeben, daß bald die Organisation von außen, bald die von innen ausschlaggebend für das plastische Bedürfnis und seine Befriedigung in der Kunst wurden.

2. Plastische Kompositionen.

Von plastischen Kompositionen werden wir nur sprechen, wo eine Gesamtform oder ein einheitlicher künstlerischer Inhalt gewonnen ist aus Teilen, deren jeder für sich eine eigene Form oder einen eigenen Inhalt darstellt, so freilich, daß er, aus der Gruppe herausgenommen, infolge seiner Beziehung zu einem anderen Teil und dem Ganzen wirkungslos oder unverständlich bliebe. Plastisch werden wir die Gruppe nennen, wenn aus Teilformen eine Gesamtform gewonnen wird, die als körperliches Gebilde in der von uns charakterisierten Weise einen in sich geschlossenen Bewegungszusammenhang darstellt, oder wenn jeder der an der Gruppenbildung beteiligten Faktoren als Ausdruck körperlicher Funktion wirkt und durch diese Funktion mit seinen Genossen in der Gruppe zusammenhängt. Dieser Zusammenhang ist, wenn er plastisch ist, immer der von Druck und Stoß, von gegenseitiger Berührung und Sichgegeneinanderstemmen. Diese Gruppenbildungen sind in der Tat in der Geschichte der Kunst häufig genug aufgetreten, mehr freilich als gemalte Plastik als in der Skulptur, und ihren plastischen Gehalt zu erkennen, ist wichtig, um die künstlerische Gesinnung der betreffenden Zeiten zu verstehen.

In Bezug auf die Herstellung eines einheitlichen Gesamtkörpers aus selbständigen Einzelkörpern braucht nur an die Bildung von Menschenpyramiden in der Hochrenaissance erinnert zu werden. Würden zu der Körperbildung nicht Menschen verwendet werden, sondern anorganische Formen, Kristalle oder Tonvasen, so würden wir uns um die Einzelformen wahrscheinlich gar nicht kümmern, wir würden das Ganze wie die ägyptischen Pyramiden zwar als zusammengesetzt, d. h. als aus Teilen entstanden empfinden, aber nicht als aus Teilen bestehend, die selbständigen Wert haben. Diesen erlangen sie erst,

Digitized by Google

wenn sie Personen und damit Ausdruck eines körperlichen Verhaltens werden. Eine solche Gruppe haben wir z. B. in Sindings zwei Menschen. Zwei menschliche Körper, die in vollendeter Weise zu einer pyramidenartigen Form zusammengehen, und von denen jede durch ihre Nacktheit, die Klarheit der Gliederverschiebungen auch plastisch inhaltsvoll erscheinen kann. Aber wie bei jeder Gruppe, so ist auch hier der Ausdruck plastischer Kräfte wirkungslos geblieben, weil die Nacherlebbarkeit sich auf zwei Körper bezieht, während das Interesse an der Haltung und Bewegung immer an einen Körper anknüpft. Würden wir uns andererseits in jeden dieser Körper einfühlen, seine Stellung durch innere Nachahmung nacherleben, was Sinding durch die Wiederholung des gleichen Körpermotivs erleichtert hat, so würde die Einheit der Gruppe wieder hinfällig. Vor allem, weil sich kaum eine Motivation finden läßt, die die Bewegung als im Interesse der Gruppenbildung sich vollziehend erscheinen läßt. Hier liegt der wundeste Punkt der Sindingschen Gruppe. Der künstlerische Zweck ist die Gruppe, der Zweck der Figuren ein Kuß, und die komplizierte Bewegung macht diese Motivation, die so nichtsbedeutend als möglich sein müßte, um plastisch zu wirken, erst recht auffällig. So ist der Inhalt der Gruppe etwas Dramatisches, ein menschlicher Vorgang, die Körper als solche nicht Selbstzweck, sondern Mittel. Die Aktion wirkt inbrünstig, aber nicht plastisch.

Vollendet einheitlich als Ausdruck plastischen Verhaltens würde die Gruppe erst werden, wenn auch das Gleichgewichtsverhalten der ganzen Masse durch körperliche Funktionen der einzelnen beteiligten Körper besorgt würde. In der Pyramidenkomposition, bei der die plastische Gesamtmasse auf breiter Grundfläche sich zuspitzt, der Schwerpunkt tief und breit gestützt liegt, ist dieses innerliche Funktionieren des Körpers nicht Bedürfnis.

Plastisch funktionell anregender, mehr aus rein körperlichen Motiven seine Wirkung herleitend, ist eine Gruppe, in der sich die Personen im Kampf miteinander verbunden haben. Ein virtuoses Beispiel die berühmte antike Ringergruppe in Florenz. Ein Ringkampf, der die Leiber und Glieder verschlingt wie die Ruten eines Korbes. Die Form ist auch hier die einer — nach oben abgerundeten — Pyramide. Vom Standpunkt der Formenbildung ist die Seite an den Köpfen unangenehmer als die entgegengesetzte, weil hier die Gesamtform durch die kugeligen Köpfe eine Unterbrechung erfährt. Eins aber ist glänzend erreicht, die Selbständigkeit der beiden Einzelleiber, die man glaubt auseinandernehmen zu können, zu verbinden mit einer Vereinigung durch Berührung, Drücken und Greifen und gegenseitigen Widerstand, so daß jede Figur der anderen bedarf und zugleich die Gesamtmasse

Digitized by Google

sich ergibt. Dennoch befriedigt auch diese Gruppe nicht. Die starke Aktion jedes dieser nackten, muskulösen Körper fordert doppelt auf, sich in sie hineinzuleben. Wieder aber bleibt ein Zwiespalt: in welche? Die kunstvolle Gruppierung schadet außerdem der Klarheit, die Glieder verschlingen sich, und der Knäuel ist schwer zu entwirren. Und schließlich fehlt auch hier der einheitliche Wille, die Motivation, die Gruppe zu bilden. Jede Bewegung zielt vielmehr dahin, die augenblicklich bestehende Gruppe zu vernichten, aus der jeweiligen Lage herauszukommen, so daß schließlich doch das dramatische Interesse, wie sich die Situation verändern wird, wer Sieger bleiben wird, über dem plastischen triumphiert. Daran ändert auch nichts, daß beide Figuren sehr ähnliche Beugehaltungen vorführen, und durch die kunstvolle Anordnung der Figuren, indem bei der Rückenansicht der einen die Vorderansicht der anderen erscheint, die eine Figur wie eine Ergänzung der einseitig gesehenen anderen Figur wirkt. Die Gegensätzlichkeit ist doch vorhanden, indem der obere nach unten drängt, der unten Liegende sich erheben möchte.

Eine zweite Art der plastischen Komposition wollen wir Reigen nennen. Sie besteht darin, daß sie auf die plastische Gesamtform als einheitlichen stereometrischen Körper verzichtet, die Einzelkörper nur aneinanderreiht, aber zusammenhängen läßt, indem sie sich gegenseitig die Hände reichen und sich halten. So verbindet uns jedes Nacherleben einer körperlichen Bewegung mit zwei anderen Körpern, und der Zusammenhang ist geschlossen, wenn die Reihe in sich ringförmig zurückkehrt. Plastisch befriedigend kann eine solche Gruppe nur werden, wenn sie in jeder Figur das Thema variiert, und wirklich lebendig wird solch ein Reigen erst werden, wenn es sich nicht um ein bloßes Nebeneinanderstehen, sondern um einen Tanz handelt, wie in einer Gruppe von Carpeaux (an der Großen Oper in Paris). Als plastische Freigruppe befriedigt aber auch diese Art der Gruppe nicht. Die Schwierigkeit der Nacherlebbarkeit einer Figur bleibt bestehen. Dann aber wird man immer einen solchen Reigen als raumbegrenzend empfinden, und das Architektonische, diesen Raum, also das Leere und Unkörperliche, als das Wichtigere. Man möchte hineintreten wie die tamburinschlagende Hauptfigur bei Carpeaux. Damit wird aber der plastische Genuß so wie so hinfällig.

Dagegen bleibt die Plastik stärker bestehen, wenn der Reigen nicht durch gegenseitige direkte Berührung der Figuren entsteht, sondern durch Angreifen an eine gemeinschaftliche Last, so etwa wie die Karyatiden das Dach eines Tempels tragen, oder am Grabmal des Dogen Pietro Mocenigo (Venedig, S. Giovanni e Paolo) drei Männer den steinernen Sarkophag. Die sich türmende Masse des Daches oder

Digitized by Google

Sarges bindet die einzelnen Figuren zu einer Masseneinheit und macht sie zur Plastik. Bei einer solchen Fassung des Themas ist gleichzeitig ein gemeinsamer Wille in jeder Figur, das Gleichgewicht des Einheit schaffenden Daches zu balancieren, und jede einzelne Funktion vollzieht sich wie die Tätigkeit eines Gliedes in einem Gesamtkörper und Organismus. Am schönsten läßt sich diese Gruppe denken, wenn drei Figuren eine Kugel tragen und sich so gegen die Kugel stemmen, daß sich die Leiber der Körper nähern, alles stark zu einheitlicher Masse zusammengeht wie zu einem in der Mitte eingebuchteten Gefäß, und die Idee eines einzigen Körpers mit Gliedern sich annähernd realisiert. Es bliebe dann nur eins gegen diese Gruppe zu sagen, daß es auch hier nicht möglich ist, die gegenseitige Abwägung der Kräfte als von einem Willen dirigiert zu empfinden. Auch hier schöpfen wir den lebendig plastischen Gehalt der Gruppe nur aus, indem wir nacheinander Figur um Figur plastisch nacherlebend durchgehen. Das eigentlich Zusammenhaltende aber bleibt totes Material, eine Last, und würdigt damit den lebendig plastischen Inhalt in den Trägern zu einer bloßen Hilfsfunktion in einem architektonischen Zweck herab.

Was wir bei dieser Gruppe vermißten, daß die getragene Last selbst funktionell ausdrucksvoll würde, ihren Willen in die einzelnen Träger hineinwirken ließe, ist aber bei einer bestimmten Art der Gruppenbildung vorhanden. Es ist klar, daß der Getragene ein Mensch sein muß. Wie das möglich ist, belehrt uns eine Gruppe von Michelangelo, die Madonna der Mediceischen Kapelle. Das Kind sitzt mit grätschigen Beinen auf dem Schenkel des über das rechte geschlagenen linken Beines, es wird weniger getragen, als es sich selber hält, und aus dieser die körperliche Aktion und Aufmerksamkeit in Anspruch nehmenden Stellung dreht es sich herum, die dargebotene Brust der Mutter zu empfangen. So geschmacklos und gekünstelt für diese Außerung des Familienlebens eine solche körperliche Kraftentfaltung ist, diese Gruppe gibt uns einen Hinweis auf die vollkommenste, ja allein restlos befriedigende Komposition: Roß und Reiter.

Das plastische Reiterdenkmal betont das Reiten als körperliche Funktion, das Reiten selber ist sein Inhalt, nicht der Reiter oder das Pferd. Indem sich der Reiter durch die Umklammerung des Pferdes mit den Schenkeln mit diesem zu einer einheitlichen Masse verbindet, ist es auch hier vom Standpunkt der Formenbildung von besonderer Schönheit, wenn die Massen sich gut ineinanderfügen, der Umriß möglichst geschlossen wirkt. Die Amazone von Tuaillon wirkt dadurch zunächst so plastisch, weil durch den einen zurückgelegten, den anderen auf den Hals des Tieres gestützten Arm die Masse sich einheitlich aufgipfelt. Aus demselben Grunde empfinden wir ein Reiten mit an-

Digitized by Google

schließenden Beinen plastisch angenehmer als das mit gespreizten, und schon von hier aus ist Donatellos Gatamelata dem Colleoni Verrocchios weit überlegen.

Vom Standpunkt des Funktionsausdruckes wirken dieselben Darstellungsmittel der plastischen Gestalt isolierend und stärkend wie bei der menschlichen Figur: Nacktheit, Klarheit der Glieder und Gelenke, Betonung der Muskulatur, Zurückdrängung der Individualität und des Ausdrucks im Kopfe. Auch darin erscheint die Amazone Tuaillons zunächst plastisch wirkungsvoll. Dann aber sieht man statt einer kräftigen Muskulatur eine feine nervöse Haut, mehr noch beim Pferde als bei der Amazone; die Schnauze des Tieres vibriert förmlich, es ist ein edles Rennpferd, kein plastisches Pferd. Das Hauptmotiv aber ist ein aufmerksam nach außen gerichteter Blick, eine psychische Wachsamkeit, die von dem Achtgeben auf die körperliche Funktion, dem Reiten, weit entfernt ist. Die Statue wird dadurch plötzlich ein erzählendes Motiv, »auf Vorposten«, wird seelisch, innerlich, und die blickvollen Glasaugen wurden dadurch nötig. In einem neueren Denkmal hat Tuaillon gezeigt, wie eine Reiterstatue eine Reiterplastik werden konnte: im Denkmal Kaiser Friedrichs in Bremen. Die Figur unter dem enganliegenden Lederkoller wie eine nackte Figur, die Muskulatur bei Mann und Roß von gleichmäßig kräftiger Ausbildung, in lauter großen, zusammenhangsvollen Formen ausgebildet. Der Kopf des Kaisers zunächst nicht psychisch, sondern plastisch interessant durch die schöne würfelmäßige Form, blockmäßig das ganze Gebäude krönend. Daher der starke Eindruck von Kraft im Sitzen, das Reiten wird ein Motiv für sich von lebendiger Schönheit. Eine Gebärde, die Tuaillon der Fürstlichkeit zuliebe als heroische Feldherrngeste hinzufügte, dürfte als das mindest Gelungene in dieser prachtvollen Reiterplastik auffallen, er führt den Zweig zu sehr vom Stamme ab. Die Gebärde scheint inspiriert von dem Großen Kurfürsten von Schlüter, aber der größere Künstler hat hier mit richtigem Gefühl den Arm sich tiefer senken lassen, so daß der Arm nahe am Körper verbleibt.

Das Reiten ist, wie Reiter behaupten, in allen diesen Fällen ein Traben, aber niemals hat man die Empfindung des Werfens und Vorwärtsstrebens. Daß diese Stellung gewählt wird, liegt offenbar daran, daß sie wieder einen möglichsten Reichtum von Funktion durch kontraponierende Gliederstellungen gestattet, zwei Beine der entgegengesetzten Seiten des Pferdes stehen auf, die beiden anderen beugen sich, Standbein und Spielbein lassen sich auch hier unterscheiden. Ein Blick auf Tuaillons Amazone und Kaiser Friedrich lehrt, wie viel plastisch anregender und die Aufmerksamkeit des Reiters erfordernd

Digitized by Google

die Zweibeinstellung ist, als das vierbeinige Aufstehen. So kann auch ein Tisch fest stehen.

Die plastische Einheit verlangt beim Reiten, daß die Figur in sich beschlossen ist, verlangt also situationslose Bewegungen. Auch darin ist der Gatamelata Donatellos dem Colleoni überlegen. Dort ein ruhiges, schön abgewogenes Beharren der Masse in sich, und doch lebendig durch die innere Spannung, mit der der Reiter hier zu Pferde sitzt. Dagegen ein unangenehmes Vorwärtsziehen beim Colleoni, und nichts beim Reiter angedeutet, das dieses Vorwärtsziehen durch Gegenbewegung ausgliche. Breitspurig sitzt er da, nur bemüht, durch eine grimassierende Befehlshabermiene sich nach außen zur Geltung zu bringen. Er könnte ebensogut auf einem Schemel sitzen.

Das, was aber das Reiten für eine einheitliche Plastik so günstig macht, ist, daß alle Bewegungen, auch des Pferdes, von einem Willen aus dirigiert erscheinen, daß der Reiter seinen und den Körper des Pferdes in der Gewalt hat. Es ist nicht anders, als wenn wir unseren Arm mit einem Stab bewaffnen und nun diesen Stab wie ein Glied unser selbst empfinden und dirigieren. Lokalisieren wir ja doch selbst das Druckgefühl an das Ende des Stabes, nicht in die Hand. So fühlt der Reiter jede Veränderung der Gliederstellung des Pferdes wie eine Veränderung des Gleichgewichtsverhaltens seines eigenen Körpers. In der Tränke Meuniers ist es das plastisch wirksamste Motiv, wie das Sichvornüberlegen des Pferdes durch ein kontraponierendes Sichzurücklegen des Reiters ausgeglichen wird, und bei aller modern realistischen Behandlung sind doch die Nacktheit der Figur, die reichen Verschiebungen der Glieder und die Drehung des Körpers beim Mann, die prachtvolle Geschlossenheit des Umrisses geeignet, diese Gruppe eine der besten Reiterplastiken sein zu lassen. Das Genremotiv der Tränke tritt ganz dahinter zurück. So besteht schließlich das plastische Reiten darin, nicht bloß auf dem Pferde zu sitzen, sich zu halten, sondern der ganzen Masse ein einheitlich schönes Verhältnis der Massenteile zu besorgen, dadurch daß man, wie beim Gehenlernen seine eigenen Glieder, beim Reitenlernen die Glieder und den Körper des Pferdes zu gebrauchen lernt und sich mit dem Pferd eins fühlt. Man sagt mit Recht, ein Reiter sitzt erst gut, wenn er mit dem Pferde verwachsen scheint. Warum also eine Reiterplastik eine so gute plastische Gruppe darstellt? Weil es im Grunde gar keine Gruppe ist; die Selbständigkeit der Einzelkörper ist ja beim Pferde völlig für unser Nacherleben aufgehoben. Im Grunde haben wir auch hier eine Einzelfigur, den Menschen als Vierfüßler. Die Kritik aller plastischen Gruppen, daß sie in einer Hinsicht — d. h. von seiten der plastischen Funktion — etwas Unmögliches bedeuten, bleibt bestehen.

Digitized by Google

Seltsam ist es, daß bei dem hohen plastischen Wert des Reiterdenkmals doch so wenig gute plastische Reiterstatuen existieren. Zunächst könnte man an die Kostbarkeit des Materiales denken, die ein solches Monument der Verherrlichung der Fürsten oder bedeutender Persönlichkeiten vorbehalten sein läßt, so daß wir zwar eine Fülle von Reiterdenkmalen haben, aber keine Reiterplastiken, die einem rein künstlerischen Bedürfnis entsprungen sind. Es scheint aber auch ein künstlerischer Grund vorhanden zu sein. Die Gotik — das Ritter- und Reiterzeitalter — liebte es, die Reiterstatuen gegen eine Wand zu stellen. So stehen eine frühgotische Reiterfigur, der Bamberger Reiter, und eine spätgotische, Paolo Savelli (Venedig, Frari), auf hohen Konsolen gegen die Wand. In Paolo Savelli zeigt sich schon der Einfluß der bürgerlichen, unritterlichen Frührenaissance, es ist ein Sonntagsreiter, das Reiten mit gespreizten und gesteiften Beinen, die Person will sich abheben, sich zeigen, wie der berühmte Colleoni von Verocchio. Dieses Andiewandstellen hat seinen guten Grund, da das Pferd nicht wie der Mensch eine gute Rundplastik ist, und seine Funktion, die Verhältnisse der Massenverteilung sich von einer Breitseite völlig entschleiern, während von vorn gesehen alles im unklaren bleibt. So ist das Pferd die geborene Relieffigur, es breitet sich flächenhaft, scheibenhaft aus und verlangt deshalb die Anlehnung an eine Fläche. Daß wir uns nicht getäuscht haben, wird sich zeigen, wenn im Relief plötzlich das Pferd eine über die Freiplastik weit hinausgehende Rolle erlangt, und ein Hauptwerk der Reliefplastik, der Parthenonfries, hauptsächlich diesem plastischen Thema gewidmet ist.

3. Die plastischen Stile.

Das plastische Bedürfnis kann sich nach Seite der plastischen Auffassung und Formenbildung oder mehr nach Seite der plastischen Funktion ausleben. Je nachdem die Organisation von außen oder innen überwiegt, oder beide in möglichsten Einklang gesetzt werden, entstehen drei plastische Stile: archaische, klassische und barocke Plastik.

Die archaische Plastik betont einseitig den Genuß an plastischen Formen. Auch wo die Darstellung einer menschlichen Gestalt ihr den Anlaß zur Vorführung eines bestimmten körperlichen Verhaltens bietet, läßt sie dieses zurücktreten hinter dem Ideal der zusammenhangsvollen, einheitlichen Körperform.

Die klassische Plastik versucht, die plastische Funktion sich innerhalb einer möglichst geschlossenen Form vollziehen zu lassen und

Digitized by Google

bringt die beiden Tendenzen, Formung von außen und Bewegung von innen, so ins Gleichgewicht, daß die äußere Form durch die Funktion und den Willen der Figur selbst hergestellt zu sein scheint.

Die barocke Plastik steigert die körperliche Aktion ohne Rücksicht auf den äußeren Formenzusammenhang, ja die Zerreißungen des Formenzusammenhangs und die dadurch bedingte Erschütterung des Gleichgewichts bieten ihr einen erwünschten Anlaß, die innere Anstrengung, das Sichselberhalten der Figur auf ein höchstes Maß zu treiben. Die Organisation von innen triumphiert völlig über die Organisation der Materie von außen.

Der archaische Stil: Die Stehfigur ist für den archaischen Stil nicht das günstigste Objekt. Abgesehen davon, daß sie nicht den von seiten der Formenbildung geforderten Bewegungszusammenhang nach allen Seiten gleichmäßig ausführen läßt, da man immer mehr geneigt sein wird, um die Figur in horizontaler Richtung herumzufassen, statt von oben nach unten, ist sie als stehende Figur bereits stark mit innerer Funktion erfüllt. Ein totes Stück Stein oder Holz würde in dieser Form so kipplich erscheinen, daß es für das Gefühl etwas sehr Peinliches bekäme. Menschliche Stehfiguren wie die Göttin Sechmet oder die entzückende Holzstatuette der Prinzessin Nai (Louvre), besonders wenn sie auf so schmaler Basis stehen wie die letztere, werden immer arm in ihrem Stehen, befangen, aber doch sich selber haltend, stramm stehend erscheinen. So blockmäßig durch die den Kopf mit dem Körper zu einer Masse bindenden Haare, durch den an den Leib herangezogenen rechten, den vor die Brust gelegten linken Arm, die ganze Figur gestaltet ist, so fein die Form sich in leisen Hebungen und Senkungen, nur an der rechten Hand hart unterbrochen, entwickelt, von schmaler Basis sich verbreiternd und oben sich matt zusammenziehend und flachrund abschließend, in diesen Figuren ist bereits der Weg zur klassischen Plastik gewiesen, von ihnen nimmt die griechische Plastik ihren Ausgang. Eine Andeutung der Glieder unter dem enganliegenden Gewand, Differenzierungen in der Haltung der Arme, der voreinandergestellten Beine verraten auch ein Bedürfnis, eine solche stehende archaische Figur funktionell ausdrucksvoll zu gestalten.

Die Figur würde noch archaischer, d. h. blockmäßiger, säulenhafter wirken, wenn das Gewand sich weniger den Formen des Körpers anschmiegte, sondern sich zylindrisch die Figur umkleidend herumlegte, wie etwa in einem Frauentorso von der Akropolis oder der Weihegabe der Nikandre. Immerhin wird auch in den verkappt nackten Statuen ägyptischer Herkunft durch das Gewand verhindert, daß sich Lücken und Löcher im Körper bilden und die Glieder sich vom

Digitized by Google

Stamme lösen. So ist im Gegensatz zur klassischen Plastik die archaische Plastik Gewandskulptur, indem das Gewand erlaubt, einen Menschen darzustellen, und doch ihn zu einem einförmigen, gliederlosen Block zusammenzubinden.

Die Vorliebe archaischer Skulptur für die gleichmäßige Blockform bekundet sich am stärksten in Figuren, die wie die ägyptische »große Amme« einem quadratischen Kasten gleich gebildet sind, ohne daß innerhalb der großen vom Gewand besorgten Seitenwände die Menschlichkeit darunter zu Grunde ginge. So darf man sagen, daß die Hockfigur das Ideal der archaischen Plastik ist, obwohl diese Art des Sitzens, wenn es frei und ohne Gewand vorgeführt würde, eine der schwierigsten und ungewöhnlichsten Haltungen darbieten würde. Zugleich wird durch diesen würfelmäßigen Zusammenhalt der Masse der Figur eine große Stabilität gesichert, das Gleichgewicht wird rein mechanisch garantiert, man verlangt gar nicht nach dem Ausdruck einer Funktion.

Dieselbe rein mechanische Erhaltung des Gleichgewichts kommt auch in dem Prinzip der Frontalität zum Ausdruck, d. h. alle Massen von einer Mittelachse aus gleichmäßig nach beiden Seiten zu verteilen, gleiche Gewichte rechts und links von der Mittelachse in die Wagschale zu werfen. Damit verbietet sich sofort in der archaischen Plastik jede Drehung und Wendung des Körpers.

Dem Interesse des Darstellens und Wiedererkennens wird in der archaischen Plastik hauptsächlich durch feinere Ausarbeitung der physiognomischen Merkmale im Kopf nachgegeben. Die mehr zeichnerischen als plastischen Angaben eines Mundes, der Augen, und eingehendere Behandlung der Formenbewegungen am Gesicht ermöglichen der archaischen Plastik, hier oft mit erstaunlicher Subtilität die Physiognomie durchzubilden, ohne von der Geschlossenheit der Gesamtform des Kopfes abzulassen. Nichts ist vielleicht so sehr geeignet, von dem hohen Kunstvermögen der Ägypter zu zeugen, als diese Fähigkeit, eine bewegliche Physiognomie in eine starre Form einzubilden.

Das Lieblingsobjekt der archaischen Plastik ist nicht ohne weiteres der Mensch. Das Tier spielt in ihr eine ebenso große, wenn nicht größere Rolle. Auch dies begreift sich aus der Abneigung gegen Darstellung der Funktion und Durchbrechung der einfachen geschlossenen Masse. Je bekannter, je menschlicher, umso leichter nacherlebbar und körperlich erinnerlicher wird die Figur, umso gezwungener und unnatürlicher muß eine in die starre Steinform gepreßte Figur wirken. Vielleicht ist auch darin die archaische Plastik dem Tiere geneigter, daß das Tier vierbeinig stehend oder knieend wieder jene stärkere mechanische Stabilität aufweist, die wie bei einem vierbeinigen Tisch des inneren Haltes nicht bedarf. Die den Griechen fremde Gestalt der

Digitized by Google

Sphinx ist ein solches Produkt archaisch-plastisch empfindender Phantasie. Noch stärker äußert sich die Abneigung, den Menschen als Freifigur zu bilden, in der romanischen Plastik, indem man auf Freifiguren überhaupt verzichtete und das Bild des Menschen, überhaupt alle plastischen Gebilde, nur als Relief, d. h. in Verbindung mit einer größeren unerschütterlichen Steinmasse gelten ließ.

Der Ausdruck »archaisch« für diese Art plastischen Gestaltens hat seine Berechtigung darin, daß der Genuß an Formen infolge des im entwickelten Leben immer schwächer werdenden Erinnerungszusammenhanges zwischen den gesehenen Bildern und den Bewegungsvorstellungen später mehr zurücktritt hinter dem Genuß am Sichtbaren und Malerischen, und daß wir wohl auch eine frühe Stufe sozialen und wirtschaftlichen Lebens als Grundlage einer archaisch-plastischen Kunst in Anspruch nehmen dürfen, eine Kulturstufe, die überwiegend der Bearbeitung des Bodens hingegeben war. Eine solche Kultur vermag am ehesten Achtung vor der Materie und ihrer Form und vor allen Mächten, die Natur im Gegensatz zum Menschen sind, zu erzeugen, da in dieser Kulturstufe der Mensch von den Naturmächten mehr als von den Menschen selber abhängt.

Es ist fraglich, ob man überhaupt an die archaische Plastik die Forderung stellen kann, die man heute an Kunstwerke zu stellen pflegt, eine starke ästhetische Wirkung rein für sich auszuüben. Die archaische Plastik hat etwas Kunstgewerbliches, die Menschen werden zu Geräten, und die plastische Gestaltung scheint in diesen Zeiten auch mehr darauf bedacht zu sein, irgend einem Zweckgegenstand, einem Gefäß, einem Gebäude eine Schönheit dadurch mitzuteilen. Die Gebundenheit, die der Mensch erfährt, sobald in dieser plastischen Form alle inneren Kräfte einem äußeren Zwang sich fügen müssen, lassen uns den Eindruck entstehen, als wolle die archaische Plastik selber gebunden sein, sich anlehnen an ein größeres Ganze, wie es die romanische Plastik auch stets befolgte. Die archaische Plastik ist gebunden dekorativ.

Ehe wir aber zur Charakterisierung der klassischen Plastik übergehen, müssen wir bei einer Reihe von Statuen verweilen, die deutlich zeigen, wie an Stelle des reinen Formenzusammenhangs das Ideal der Darstellung des menschlichen Körpers getreten ist, ohne daß der Körper schon in seinen Gliedern völlig frei wäre, wie aber in der Art der Darstellung das plastische Bedürfnis sich verrät, an jeder Stelle etwas Hartes, Unnachgiebiges tastend zu fühlen. Es sind jene Statuen, die sich um den Apoll von Tenea herum gruppieren. Dieser selbst das hervorragendste, künstlerisch vollkommene Beispiel dieses Stiles, den wir mit Rücksicht auf seine Stellung zwischen archaischer

Digitized by Google

Gebundenheit und klassischer Freiheit den archaisch-klassischen Übergangsstil nennen wollen.

Der archaische Charakter des Apoll von Tenea tritt sofort zu Tage in der Vermeidung aller freien, vom Körper gelösten Gliederhaltungen. Der Hals wird durch die vom Kopf zu den Schultern in dicken plastischen Wulsten herabgehenden Haare mit dem Körper zusammengebunden, die Ohren als flache Scheiben an den Kopf und die Haare herangedrückt. Die Arme liegen eng am Leib an, beide gleichmäßig gestreckt, mit leichter Beugung im Ellenbogen. Die Beine stehen gleichmäßig straff, nur durch eine geringfügige Vorstellung des linken Beines die Frontalität der Figur etwas unterbrechend. Die Figur zeigt sich im Motiv einer ägyptischen Statue wie der Göttin Sechmet sehr verwandt, ja in der Bewegung der Glieder, wenigstens der Arme, ist sie noch gebundener als die ägyptische. Dennoch enthält sie die Keime der Entwicklung. Zwischen den Armen und dem Körper, zwischen den Beinen ist Raum, der Körper ist in seiner Gesamterscheinung säulenmäßig, im einzelnen schon gegliedert. Die schöne Gleichmäßigkeit und Einheitlichkeit der Gesamtoberfläche bei den ägyptischen Statuen ist unterbrochen, die Knie sind detailliert im einzelnen durchgeführt und werden bereits Funktionsmerkmal. Eine solche spitze Nase, so scharf herausstechende Backenknochen hätten die Ägypter nicht gebildet. Wem wir die Befreiung der Glieder als Form zu verdanken haben, ist klar, einem unägyptischen wie unarchaischen Motiv: der Nacktheit. Durch nichts wird der Wille, die menschliche Körperlichkeit ausdrucksvoll zu gestalten, so ausgesprochen, als durch diese Freiheit. Es ist verständlich, daß, wenn diese Kunst an die ägyptische Plastik sich anlehnt, sie es an die fortgeschrittensten, den Archaismus bereits überschreitenden Figuren tun mußte, die Stehfiguren, und die feine Schlankheit des Apoll von Tenea mag mit dem Bemühen zuzuschreiben sein, das Stehen als Stehen im ganzen wenigstens so stark als möglich empfinden zu lassen, da im übrigen die Funktionen und Funktionsmerkmale so sehr noch zurückgehalten sind. Es fehlt nämlich eine klare und im einzelnen durchgeführte Muskulatur.

Die anfangs befremdende Art der Darstellung der Körperformen erklärt sich, wenn man sich denkt, der Künstler habe am Modell oder in seiner Vorstellung von menschlicher Gestalt alles, was an ihr weich ist, zusammengepreßt, bis es wie komprimierte elastische Körper selber fest geworden, oder die festen Bestandteile darunter, die Knochen, fühlbar wurden. Dieser Stil ist ausgesprochener Knochenstil, als ob für diese Stufe plastischen Empfindens erst in diesem fleischlosen, erhärteten Zustande der menschliche Körper überhaupt

Digitized by Google

genießbar oder der Einbildung in den harten Stein würdig oder konform wäre. Dies ist nicht so paradox, als es zunächst erscheint, wenn man sich vorstellt, wie auch heute noch ein Bedürfnis nach »Taille« besteht und ein Reiz darin gefunden wird, den Körper einzuschnüren oder einem Gesicht durch Massieren präzisere Formen beizubringen. Die Erfahrungen, die die tastende Hand dabei macht, sind in unserer Statue einfach auf die künstlerische Gestaltung übertragen. In der Tat hat unsere Figur eine schmale und feste Taille, wie sie sich kein Offizier besser wünschen kann. Dieses aus dem Leben, der Mode heraus verständliche Formprinzip hat aber über der ganzen Figur gewaltet.

Die Augenbrauen sind scharf, als ob der unter der Haut gefühlte Knochen dargestellt wäre. Die weiche, nachgiebige Haut der Oberlider ist zwischen Stirnbein und Augapfel hineingepreßt, wölbt sich nach innen, statt wie in der Natur nach außen. Die Augäpfel scheinen infolgedessen hervorzuquellen. Der glotzende Blick ist nicht das Gewollte, sondern ein zufälliger, durch die Formabsicht bedingter Ausdruck. Die Liderendigungen sind analog scharf geschnitten gebildet. Die Nase mit schmalem, scharfrandigem Rücken setzt in bestimmtem Winkel gegen die Wangen ab, das kleine Grübchen im Knorpel der Nasenspitze ist gefühlt und nachgebildet. Unter dem Backenknochen ist nach dem Mund und Kinn zu die weiche Wange zurückgestrichen, so daß die Backenknochen hervortreten. Das Kinn ist knöchern mit der am unteren Knochenrand fühlbaren grübchenhaften Einsenkung gebildet. Die Mundlinie ist scharf, wie bei zusammengepreßtem Mund, und mit scharf geschnittenen Lippenrändern gezeichnet. Er scheint infolge der Einziehung der Fleischpartien zu lächeln. Es liegt diesen archaischen Figuren aber nichts ferner als die ihnen nachgesagte »ewige Freundlichkeit«. Der Ernst präziser und fester Form hat hier ein Scheinlächeln entstehen lassen.

Aus dem Torso hebt sich dann das Schlüsselbein heraus. Die Hüftknochen werden deutlich sichtbar, und zwischen den Schenkeln und dem Schambein ist die Haut wieder mit scharfer Markierung hineingedrückt. Die Kniee sind in ihrer knöchernen Substanz bloßgelegt, die Schienbeine drücken sich durch mit scharfer Kante an der Innenseite der Unterschenkel, wie sie auch nur gefühlt, kaum in gleicher Schärfe gesehen werden können. Ein Wunderwerk und die eminente Feinheit und Kunstfertigkeit des Künstlers dieser Plastik verratend sind die Zehen. Sobald man Erinnerungen mitbringt von Gelegenheiten, bei denen man sich einmal mit dem reichen und unter der leicht verschiebbaren Haut sehr gut wahrnehmbaren Knochengefüge

Digitized by Google

der Zehen beschäftigt hat, können sie einem bei dieser Darstellung von menschlichen Zehen lebendig werden. Hier kann es in der Tat ein Genuß sein, nicht nur die Form zu betrachten und den Formwert erinnerungsmäßig zu gewinnen, sondern wirklich dies Marmorgebilde einmal mit den Fingern zu betasten und zu befühlen. Bis auf die Kälte des Steins kann die Illusion vollkommen sein, daß man mit seinen eigenen Knochen spielt.

Die ganze Statue macht den Eindruck, als ob der Künstler zunächst an seinem Körper durch energisches, das Weiche eindrückendes Abtasten sich eine Vorstellung der Form verschafft hätte, und die Erinnerung an diese Abtasterfahrungen ihn bei der Herstellung der Statue geleitet hätten, nicht das sichtbare Bild. Beim Vormodellieren in Ton würde dieses unmittelbare Übertragen der Tast- und Bewegungserlebnisse auf die zu realisierende Form doppelt verständlich sein. Zugleich aber wird klar, wie die Wahrnehmung und Formung der Gestalt ein Wahrnehmen von außen ist, nicht ein Wachstum der Gestalt von innen. Man geht von außen in den Stein hinein, wie es sich besonders bei ausgebuchteten Formen, den oberen Augenlidern, der Mulde unter den Backenknochen aufdrängt. Andererseits ist diese Übergangsplastik statt plastischer Formenbildung schon plastische Darstellung im höchsten Maße, und sogar in stilloser, naturalistischer Weise, da sie weder auf einheitliche Form noch auf Auswahl der Formenbestandteile zu Gunsten eines einheitlichen Funktionsthemas Rücksicht nimmt. Infolgedessen ist sie auf die von der Natur ihr gebotenen Formen angewiesen, und wo die Natur ihr gerade einen reicheren Formenkomplex bietet wie am Knie, an den Zehen, führt sie ihn ohne Rücksicht auf die Harmonie des Ganzen aus. Plastischen Naturalismus könnten wir diese Darstellung nennen.

Die Feinheit der Durchführung, das Bedürfnis nach festen präzisen Formen, nach dem Scharfen und Feinen, die abfallenden Schultern und der reizvolle, sehr präzis geschnittene Kopf läßt uns vermuten, daß wir hier einen Vertreter einer verfeinerten adligen Kultur vor uns haben, der auch im Leben das Grazile, dünn und scharf Geschnittene Bedürfnis war.

Vom Apoll von Tenea können wir dann schrittweise die Entwickelung zur klassischen Plastik verfolgen. Wir lernen dabei, wie in der Tat mit zunehmender Betonung der freien Beweglichkeit und mit mannigfaltigerer, reicherer Funktion die Muskulatur stärker ausgebildet wird, alle Glieder und der ganze Körper sich runden. Es fallen die strebepfeilerartigen Haarmassen und geben den Hals frei, die Arme beugen sich, in befangener Art zunächst noch ohne Kontrapost, das vorgesetzte Bein tritt weiter aus, ohne daß schon das eine Bein zu spielen

Digitized by Google

wagte, dem anderen allein das Tragen überließe (Apollon Strangforth, Apollon von Piombioni, Apollon Philesios nach Kanachos). Gleichzeitig werden die Wangen voller, das Oberlid schwillt muskulös an, desgleichen die Lippen, um die Kniee herum bilden sich umkleidende Muskelhügel, und vor allem gliedert sich der Bauch — noch schüchtern, aber deutlich erkennbar — in ein System von horizontal- und quergeteilten Muskelbuckeln, die in ihrer Gesamtheit eine Form wie ein Schild ergeben. Den letzten Schritt in die Klassik hinein tun wir mit jenen Statuen, die das vorgestellte Bein ein wenig beugen; aber indem sie das vorgestellte Bein entlasten und noch mit der ganzen Sohle auftreten, stehen sie noch immer auf beiden Beinen, wenn auch in einer lässigeren, einer Rührteuchstellung. Es existiert noch kein Spiel- und Balancierbein. Infolgedessen hat auch die Variation des Armmotives, der eine gesenkt, der andere gehoben, keine Beziehung zur Beinstellung, sie ist ihrer selbst willen da und erscheint geziert (Apollon in Pompeji, Kassete etc.). Die Muskulatur ist ihnen völlig ausgewachsen und besonders die Abrundung des Oberkörpers als selbständiger, auf den Beinen verschiebbarer Masse ist durch muskulöses Überquellen der Bauchpartie über den Schenkel deutlich markiert.

Der klassische Stil stellt diese Muskulatur in großen, greifbar festen Formen dar, so aber, daß sich keine Form vor der anderen isoliert vordrängt. Die Muskeln sind von innen nach außen gerundet, gewölbt, sie scheinen zu schwellen, ohne schwülstig zu werden, und durch dieses Nachaußendrängen erscheint das Formwerden der Gestalt zugleich ein Werden von innen heraus, die Härte der Form eine von dem Willen der Figur geleistete Anspannung der Muskeln. So begegnen sich Organisation von innen und von außen. Die äußere Form und Plastik selber erscheint Funktion und Wille der Figur.

Im Gegensatz zum schlanken Übergangsstil gewinnen die klassischen Figuren mehr Fülle, eine gleichmäßigere Form. Die Glieder lösen sich zwar vom Stamme, um den Körper als funktionell lebendig zu charakterisieren, so aber, daß sie mit dem Körper in einem Gesamtumriß annähernd beschlossen bleiben. Nirgends zeigt sich dies Bemühen der klassischen Plastik schöner, als in dem David Donatellos. Die höchste Tugend einer klassisch-plastisch empfindenden Menschheit wird deshalb »Sichzusammennehmen«. Indem aber die Glieder frei bewegt sind, und doch die Figur sie an sich zu halten strebt, ist wieder ein Formwerk verinnerlicht. Die Erhaltung der Masse wird Wille der Figur.

Im Kontrapost findet jene gegenseitige Beziehung aller Gliederverschiebungen aufeinander statt, daß auch hierin eine Harmonie, eine Übereinstimmung aller Gliederhaltungen in Bezug auf das Ganze er-

Digitized by Google

zielt wird. Der klassische Kontrapost vermeidet alle Eigenbewegungen und Anstrengungen der einzelnen Glieder und eine schwierige Gesamthaltung des Körpers.

Die normale Haltung ist die des Stehens, weil diese am stärksten der inneren Belebung, des Sichselberhaltens bedarf. Durch das zurückgestellte Spielbein wird das Stehen über möglichst schmaler Basis ausgeübt, aber so, daß sich die aufeinandergetürmten Körperschichten ganz in der Richtung der Schwerkraft übereinandertürmen, die Massen nicht überhängen und mit Anstrengung durch Muskel und Sehnen zusammengehalten werden müssen. Dadurch ist der körperliche Ausdruck des Stehens eigentlich nur der der Belebung des mechanischen Grundmotivs der Materie. Die Figur bleibt säulenmäßig, und die Art des Stehens ist nicht so sehr ein Tun, als ein Wachsein des Willens, jede Erschütterung des Gleichgewichts durch eine andere Gliederstellung auszugleichen. Dieser Ausgleichung dienen im wesentlichen die entlasteten oder vom Körper abgeführten Glieder. Auch sie strengen sich nicht an, ja sind eher entspannt als angespannt, aber doch vom Willen dirigiert, indem sie in Bereitschaft liegen für die Regulierung des Gleichgewichts. Daher müssen sie locker sein, leicht drehbar, und das ist der Grund, warum ein aufstehendes, vorgestelltes Bein nicht die Bedeutung hat als Spielbein, wie das zurückgesetzte, nur mit den Zehen auftippende, das locker und drehbar zwischen Gelenk und Fußpunkt hängt.

Aus allem resultiert der Eindruck völliger Ruhe und Absichtslosigkeit der klassischen Plastik. Alle Gliederbewegungen beziehen sich nur auf die Haltung des Körpers, soweit sie schon durch die Formung der Materie zu einem aufgerichteten Gebilde selber bedingt ist. Die Organisation erscheint ohne Zwang, da sie schon von außen gegeben ist, durch die menschliche Darstellung nur belebt wird. Die Schönheit des Stehens einer klassischen Statue in ihrer Selbstverständlichkeit und Harmonie erscheint darum auch nicht als momentane Anstrengung und Absicht, sondern als Resultat langer Übung und Gewohnheit, als Erzogenheit.

Auch der Eindruck des Kunstschaffens ist der der Selbstverständlichkeit. Die objektive Beziehung aller Faktoren, der inneren auf die äußeren, der Gliederhaltungen aufeinander, der Menschlichkeit auf die Materialmäßigkeit lassen hier den Künstler wie nach allgemeingültigen Gesetzen handeln, als ob er nur seine Pflicht tue, nicht nach eigenen Einfällen. Die klassische Plastik ist darum eine objektive Kunst, der Künstler tritt hinter dem Werk zurück.

Die vollkommene Gleichmäßigkeit des Ausdrucks, die nichts als den Ausdruck menschlichen Wachseins, des den Körper lenkenden

Digitized by Google

und beherrschenden Lebens enthält, erlaubt auch keine subjektiven Äußerungen künstlerischer Stimmung.

Der Eindruck dieser klassischen Plastik ist nicht so sehr erfreuend, uns aus dem Vorhandenen herausreißend, als ein begleitender, uns stimmend und indirekt beeinflussend. Diese Statuen wirken erzieherisch, vorbildlich, als ob man sich in guter Gesellschaft befände. Wie eine gewisse Art von Musik uns zwingt, Takt zu halten, und unseren Bewegungen Rhythmen einprägt, so geben uns solche Naturen als ständige Umgebung Haltung, da sie wie alles, was uns an Bewegungen und körperlichen Verhaltungen vorgemacht wird, zur Nachahmung reizen.

Das Ideal einer solchen Plastik ist immer der Mensch, und da die körperliche Zucht im Vordergrund des Interesses steht, der Mann. Da es nicht auf körperliche Leistungen einseitiger Art ankommt, so ist nicht der verarbeitete Körper des reifen Mannes das Lieblingsobjekt der klassischen Plastik, sondern der ausgewachsene, aber noch völlig harmonische, allseitig, spielend in Gymnastik ausgebildete Körper des Jünglings, etwa in den Jahren, wo man die Männer zum Militär aushebt. Die breite Brust, die ausgebildeten, nicht übertriebenen Muskeln, das Fettlose, aber Vollkräftige geben den Eindruck latenter, ihrer selbst bewußter und beherrschter Kraft, und jene Beruhigung, die in der körperlichen Schönheit und Gesundheit eines in sich beschlossenen Lebensgenusses empfunden wird.

Das klassische Ideal ist nicht ein athletisches, wie man wohl behauptet hat, sondern ein ritterliches. Es setzt eine Menschheit voraus, die in allen leiblichen Betätigungen eine besondere Erfahrung besitzt, weil sie militärisch erzogen, den eigenen Körper zu beherrschen, im Zweikampf, fechtend, den fremden Körper zu beobachten und in seinen körperlichen Funktionen zu verstehen lernt. Die Entwickelung der Plastik bestätigt es, daß nur in den Zeiten ritterlich mit der Waffe in der Hand kämpfender Männer die klassische Plastik erwachsen ist, in der Antike bei den militärisch-ritterlich erzogenen Doriern, im Mittelalter, zur Zeit des blühenden Rittertums im 13., 14. Jahrhundert.

Noch heute sind die Bestimmtheit des Willens und der Formen, die Tugend des Sich-Zusammennehmens Eigenschaften, die in den militärischen Kreisen ihrer selbst willen gepflegt werden, während die geistigen Güter als Ballast oder den Willen schwächend dahinter zurücktreten. Wie sehr Gymnastik, Leibesübungen den Sinn für Plastik zu erziehen vermögen, leuchtet demnach ein. Aber es muß eine Gymnastik im antiken Sinne, nicht ein Sport im modernen Sinne sein, d. h. eine Betätigung des Körpers, bei der man auf den Körper selber achten muß, nicht auf irgend einen Gegenstand, den es mit Schlagen oder

Digitized by Google

Treten durch ein Ziel zu bringen gilt, so daß die einseitige Geschicklichkeit oder die bloße Freiluftemotion der Zweck der Übung ist. Aller englischer Sport, alle Gewinnspiele werden kaum im klassisch-plastischen Sinne erzieherisch wirken. Wirklich plastisch produktiv wird immer nur eine Zeit sein, wo die Körperkultur ein Bestand des ganzen Lebens geworden ist, wo denn auch die Plastik nicht wie eine Vorstellung bei einem Turnerfest genossen wird, sondern als die dauernde Umgebung, in der allein man zu leben vermag. In dieser Zeit ist die klassische Plastik dekorativ, ohne sich an ein übergeordnetes Ganzes, eine Architektur anlehnen zu müssen, weil sie rein für sich eine schöne Dekoration des Daseins bildet, eine Atmosphäre, in der man lebt. Klassische Plastik ist frei dekorativ.

Einen Übergang zur barocken Plastik, einen klassisch-barocken Übergangsstil, haben wir in einigen Statuen, die unter dem Namen des Lysipp zusammengefaßt werden.

In der berühmten Statue des Schabers lassen sich zwei Tendenzen konstatieren, einmal das Bedürfnis einer unplastisch empfindenden Zeit nach dem Entspannten und Weichen, es ist ein Auftreten mit beiden Sohlen, infolgedessen ein lässiges Stehen wie beim »Rührt-euch«, und zugleich sind die Muskeln unbestimmter gebildet, weicher; daher zusammen mit der Schlankheit der Glieder und des Körpers der Eindruck des Eleganten und Lässigen. Der Oberkörper läßt sich auch gehen, er fällt leicht vornüber, statt den vorgestreckten Armen durch Rückbeugung das Gegengewicht zu halten, eine typisch lässige Haltung junger Elegants, eine affektierte Hinfälligkeit. In diesem Vorstrecken der Arme zum Motiv des Schabens liegt ein aktuelles Funktionieren, eine Tätigkeit anstatt des bloßen Sich-Verhaltens der klassischen Plastik. Ohne Zweifel, daß diese Plastik infolgedessen viel lebendiger zur Nachahmung reizt als die klassische, aber auch formzerstörend wirkt. Vom Standpunkt der Gesamtform ist dieses Vorstoßen der Arme häßlich, das Blockmäßige ist völlig zerstört, der funktionsausdrückende Gliederstiel ist völlig über den Körperstil Herr geworden. In gleichem Sinne kann die stabartige Schlankheit des Körpers, der Beine, ihr weites Auseinanderstehen, die sich isolierende Kugligkeit des kleinen Kopfes wirken. Auch die der Form des Kopfes sich in kleinen Büscheln entwindenden Haare, die leicht zur Nase hin zusammengeschobenen Augenbrauen — ein Ausdruck momentanen Entschlusses — weisen auf den Weg zum Barock.

Im Hermes (London) ist auch ein Stehen in momentan ausgeübter Tätigkeit gewählt, sandalenbindend. Ein Grundmotiv barocker Plastik erscheint, den Körper vornüberzulegen, er wird noch nicht frei in der Luft gehalten, sondern auf das hochgestellte rechte Bein gelegt. Auch

Digitized by Google

hier stehen beide Beine mit breiten Sohlen auftretend, aber das hochgestellte Bein hat bereits eine anstrengende Haltung. Desgleichen der gestrafft zur Sandale heruntergreifende Arm. Die ganze Figur nimmt das Ausfallmotiv des borghesischen Fechters vorweg, man sieht aber, wie weit sie hinter diesem zurückbleibt, besonders in dem aufgelegten Körper und dem senkrecht stehenden linken Bein, das tragen hilft, nicht bloß spielt. Der kugelige Kopf ist derselbe wie der des Schabers, auch bereits in starker barocker Wendung.

Schließlich enthält noch eine sitzende Figur, der Ares Ludovisi, die Verbindung von Lässigkeit und Anspannung. Der ganze Körper liegt auf dem zum Sitzen erkorenen Stein, er legt sich wiegend zurück, und nur in dem Ausstrecken der Arme, die das herangezogene Bein halten und so zugleich den Oberkörper vor dem Zurückfallen schützen, verrät sich eine stärkere aktuelle Kraftentfaltung. Beim sitzenden Hermes sorgte der Wille nur für die Ordnung der Glieder, deren jedes eigentlich nichts zu tun hatte, während hier eine gewisse Unordnung, ein Sich-Gehenlassen durch eine fühlbarere, anstrengendere Haltung der Arme und des einen Beines ausgeglichen wird. Auch hier ist der Kopf kleiner, unproportionierter als beim Hermes, und hat den Ausdruck gespannterer momentaner Aufmerksamkeit.

Auch diese Figuren haben etwas Naturalistisches, ein lebensvolles Motiv in seiner Zufälligkeit Schilderndes, da die plastische Aktion immer nur einen Teil des Körpers betrifft, die Arme des Schabers, Arme und je ein Bein beim Hermes oder dem Sandalenbinder, während das andere Bein unbeschäftigt bleibt. Es fehlt noch die den ganzen Körper durchdringende gewaltsame Anspannung hochbarocker Plastiken.

Der barocke Stil. Die Übertreibung der Organisation von innen, das Bedürfnis, mit Anstrengung eine heftige Willensaktion zu vollziehen, führt in der barocken Plastik zunächst zu einer Übertreibung der Organe, die die inneren Funktionen besorgen, der Muskeln. Die Andeutung des inneren Wachstums der Form führt übertreibend zu schwülstigen Formen, die sich isolierend als starke Buckel aus dem Gesamtkörper herausheben. Zugleich findet eine Häufung der Muskeln statt, so daß der Körper wie zerklüftet erscheint, mit tiefen Tälern, hohen Muskelhügeln (Gigant, Pergamon; Herakles Farnese). Es ist nicht berechtigt, hier von einer malerischen Tendenz zu reden, wegen der starken Schlagschatten, die die Formen einzeln werfen. Denn weder malerisch befriedigt dieser Muskelschwulst, da Licht und Schatten zufällig und systemlos verteilt sind und immer einen Formwert besitzen, noch in Bezug auf die Formung von außen, da die Gesamtform, die gleichmäßig verlaufende Gesamtoberfläche zerstört ist. Jede Einzelform bleibt plastisch, nur ohne Zusammenhang mit den Nachbarformen,

Digitized by Google

und die Fülle der Einzelformen wird nur innerlich ausdrucksvoll, als Merkmal höchster Kraftentfaltung und Willensanspannung. Jeder einzelne Muskel kann auch in seiner Härte noch etwas Steinmäßiges haben, doch ist in der barocken Plastik durch die anatomische Tendenz, das Muskelsystem als solches detailliert zu schildern, am ehesten der Eindruck des Fleisches, der verschiebbaren, in jedem Augenblick neu plastisierbaren Masse gegeben, und wird der Steincharakter eher durch das Allzumenschliche überwunden als berücksichtigt.

Die Stellungen und Haltungen des Barock sind immer die des gewagten Gleichgewichtes. Die Massenteile werden nicht einfach aufeinandergelegt, sondern gegen die Richtung der Schwerkraft verschoben, am stärksten im Borghesischen Fechter, bei dem kein Glied vertikal steht, sondern jedes schräg gegen die Schwerlinie, so daß die aufeinandergelegten Massen als bloße schwere Körperteile zusammenbrechen und fallen würden, wenn sie nicht durch die gestrafften Sehnen und Muskeln verbunden wären.

Der barocke Kontrapost besteht denn auch darin, durch diese Verschiebung des ganzen Aufbaus gegen die Richtung des bloß mechanischen Zusammenhalts jedem Glied eine eigene starke Aktion mitzuteilen. Das zurückgelegte Spielbein und der entsprechende Arm sind gestrafft, sie hängen nicht locker, sondern halten sich in angestrengter Position. Der dem in gebrochener Haltung belasteten Standbein entsprechende Arm ist emporgenommen in einer Haltung, die ihrer Anstrengung wegen bald zur Ermüdung führen muß. Das, was diesem Fechter in künstlerischer Beziehung schadet, ist, daß er nicht in sich beschlossen ist, daß seine ganze Bewegung auf ein Ziel gerichtet ist, einen Gegner, dem er den Schild entgegenhält, während die Rechte das Schwert bereit hält. Ein Versuch, ohne Zielstreben eine barocke Haltung vorzuführen, bietet der Merkur des Giov. da Bologna. Die Figur hält sich auf den Zehen des einen Fußes, der Oberkörper liegt nach vorn, das eine Bein geht weit zurück und ist erhoben, der eine Arm greift weit vor, balancierend, Spielarm und Spielbein sind in beweglicher Balance wie bei einem Seiltänzer, und der hängende Arm ist auch noch stark im Schultergelenk zurückgenommen. Bei den symbolischen Figuren der Mediceergräber kann man sehen, wie jede kontraponierende Bewegung möglichst weitgreifend, in gesuchter, gewollter Drehung stattfindet. Die Figuren verrenken sich förmlich, so wenn ein Arm hinter den Rücken greift, und gleichzeitig der Kopf über die Schulter sieht, und das eine Bein sich über das andere herüberklemmt.

Die Zerstörung der einheitlichen Form findet bei der barocken

Digitized by Google

Plastik durch das weite Abführen der Glieder vom Stamme statt. Deshalb findet man eine Vorliebe für stabartige Bildungen und stabartige ganze Körper in barocken Zeiten. Der Fechter, der Merkur bezeugen das. Bei Übertreibung der Schlankheit und des Schwunges der Glieder wird man schon lieber von Rokoko als von Barock reden. Denn das Barock liebt anderseits auch schwere, massige Körper.

Das kommt daher, weil die barocke Plastik zur Zeigung der Funktion nach Widerständen sucht. Solchen Widerstand bietet schon ein schwerer und deshalb nur mit Anstrengung zu bewältigender Körper. Die barocke Plastik ist aus demselben Grunde der Herd plastischer Kompositionen. Barocke Themen sind es, wenn eine Figur eine schwere Kugel stemmt (Stuck), oder wenn Bewegung gegen Bewegung geführt wird, die eine Figur die andere vom Platz zu verdrängen sucht, oder die eine die andere zu halten, diese sich zu entwinden sucht. Das Hauptbeispiel, die Ringergruppe aus Florenz, aus dem antiken Barock. Schwierige Stellungen, Belastung, Druck und Gegendruck, anatomisch detaillierte und schwulstige Muskulatur, alles findet sich in dieser Gruppe zusammen. Der Zweikampf als Handgemenge ist der Hauptstoff barocker Plastik. Auch der Borghesische Fechter ist im Grunde ein Kampfmotiv. Der Frauenraub des Giov. da Bologna dürfte die barock-wirkungsvollste Gruppe der Neuzeit darstellen. Eine Figur unten in schwieriger Stellung hockend, mit dem Bestreben sich durch heftige Drehung zu entwinden, ein muskulös-herkulischer Manneskörper, der doppelte Widerstände zu bewältigen hat, den zwischen den Beinen eingeklemmten Mann unten, die mit den Armen umspannte Last des üppig schweren Frauenkörpers oben. Auch die Frau sucht sich zu entwinden und fährt mit den Armen in der Luft umher, das zerklüftete, stangenartig Ausschweifende der ganzen Gruppe vollendend. Plastisch wirkungsvoll ist es, wie die Anordnung der einzelnen Figuren, die uns zwingt, um die Gruppe herumzusehen, den freiplastischen Charakter des Ganzen betont, so freilich, daß wie bei den Einzelleibern auch die Gruppe als Körpereinheit das Verdrehte und Erzwungene kontrapostischer barocker Plastik bekommt.

Erst das barocke Ideal ist der athletische Körper, Herkules der Lieblingsheld barocker Kultur. Nicht auf harmonische Entfaltung und ruhige Beherrschung des Körpers kommt es an, auf das Sich-Zusammennehmen, sondern auf die leidenschaftliche Kraftäußerung, die immer mehr als in der bloßen Wachsamkeit über den eigenen Körper auf ein fremdes Ziel gerichtet ist. Die barocke Plastik geht aus sich heraus, sie hat infolgedessen etwas Fortreißenderes. Dem barocken Menschen sieht man den Training an, die Ausbildung der Kräfte, nachdem die Glieder ausgewachsen sind. Je mehr der Körper durch die

Digitized by Google

Leistung, die Arbeit athletenhaft gebildet wird, um so brauchbarer wird er. Die barocke Plastik liebt deshalb verarbeitete, durch die Leistungen bereits geschulte Körper, nicht den Übergang von der Jugend zur Männlichkeit, sondern die im Ausüben der Kräfte gestählte Mannbarkeit. Bärtige, männlich gereifte, schwielige Typen finden sich häufiger als jugendlich schöne.

Der typisch barocke Kopf hat ganz bestimmte Merkmale: auch er ist muskulös gebildet, mit dicken Wülsten auf der Stirn, die Muskeln über den Augen ziehen sich über dem Nasenrücken zusammen, so daß gieblige Muskelhügel über den Augen hängen und eine tiefe Spalte über der Nase entsteht, meist mit einer senkrechten Falte auf der Stirn. Es ist der typische Ausdruck angespanntester Aufmerksamkeit — an Stelle des bloßen Wachseins — und heftiger Anstrengung, und dieser entspricht ein halbgeöffneter Mund, eine reflektorische Bewegung bei übermäßigen Anstrengungen. Kinder strecken bekanntlich bei ungeübten Handlungen die Zunge heraus. Der berühmte Schmerzensausdruck des Laokoon ist zunächst nur dieser barocke Ausdruck der körperlichen Anstrengung. Das Schmerzhafte, das im Ausdruck zu liegen scheint, ist nur ein Symptom des Sich-Quälens, eine rein körperliche Qual, die mit Schmerzgefühlen des übertriebenen Druckes, der Einklemmung, der Zerrung und Pressung verbunden sein kann. Haar und Bart des barocken Kopfes sind wie elastische Federn gebildet, wie Schlangen, die sich in barocker Weise bäumen, winden und drehen. Auch hier siegt die innere Funktion über die äußere Organisation. Der barocke Kopf erscheint durch die Belebung mit Anstrengungsköpfen ebenfalls lebendiger, innerlicher, nur vergesse man nicht, daß dieser Funktionsausdruck ein rein plastischer, körperliche Gefühle verratender ist, und um nichts individueller, als die Ruhe bei klassischen Köpfen. Er gewinnt nur an Leben, was er an Form verliert.

Das Athletische des Barocken trifft auch in der Weise zu, daß es sich in der barocken Plastik um Schaustellungen handelt, um Vorführungen, die das Zirkusmäßige kaum jemals vermeiden. Ein gewisser pöbelhafter Geschmack, wie er sich in der Freude an Ringkämpfen, an Vorführung körperlicher Leistungen äußert, macht die barocke Plastik möglich. Darin wieder ein gewisser Gegensatz zum ritterlichen Ideal der In-sich-Geschlossenheit ausgedrückt. Will man auch hier an militärische Erziehung zur Plastik denken, so muß man schon das Landsknechtsmäßige heranziehen, um die Freude am Wüsten und Würdelosen zu verstehen, die Lust anzurempeln.

Die barocke Plastik ist darum auch nicht einfach die Weiterentwickelung der klassischen Plastik, sondern erlebt ihre Hochblüte erst, wenn

Digitized by Google

eine Renaissance vorausgegangen ist, eine Erhebung des demokratisch-bürgerlichen Geistes, in der die geistigen Kräfte, Intelligenz und Gemüt, und die handwerklich arbeitenden Klassen in den Vordergrund treten. Dies Barocke ist gewiß eine Reaktion gegen die Zurücksetzung der körperlichen Zucht hinter den innerlichen, verstandes- und gefühlsmäßigen Werten, hinter der geistigen Bildung, es muß infolgedessen mit einer Abstumpfung des plastischen Gefühls rechnen, die nur durch die barocken Übertreibungen dieses Stiles überwunden werden kann. Kein Zweifel auch, daß auf Grundlage einer vorausgegangenen Demokratisierung durch die Renaissance der Geschmack der Massen, die volkstümlichen Instinkte eine mitbestimmende Rolle spielen.

Athletisch und sich zur Schau stellend wirkt schließlich die Mache in der barocken Plastik. Nirgends haben wir so die Empfindung der Virtuosität des Künstlers, als bei barocken Plastiken. Die Aktualität des Motivs hebt die Erfindungsgabe des Künstlers hervor, die Künstlichkeit der Gliederverschlingungen, der Kompositionen, sein Geschick, die detaillierte Muskulatur, seine anatomischen Kenntnisse und die Verlebendigung des Materials, die Herausarbeitung frei schwebender Steinmassen aus einem Block, kurz die Überwindung der Materie erscheint als schwierige künstlerische Leistung. Ein Bravo oder Händeklatschen lohnt den Künstler.

So wirkt alles an den barocken Plastiken stark, aufrüttelnd, laut und uns aus dem Geleise des Lebens zu einem Schauspiel herausreißend. Barocke Plastik ist undekorativ, ist Sensationsplastik.

Digitized by Google

II.

Friedrich Hebbel und das Tragische.

Von

Hans Wütschke.

1.

Hebbels Ansichten über das Tragische darstellen, heißt seine Theorie über das Dramatische überhaupt darlegen. Er kennt nur ein »großes« Drama, ein Drama »in höchster Form«, das in zwei Unterarten zerfällt: Tragödie und Komödie. Ihr Unterschied besteht lediglich darin, daß das rein Individuelle Stoff der Komödie ist, während die Tragödie, die Individuen als nichtig überspringend, immer unmittelbar an die Gottheit anzuknüpfen hat (T. 26. 10. 40 und 29. 11. 41)[1]. Die Ansichten Hebbels über das Wesen des Tragischen und seiner Darstellungsform, der Tragödie, werden am besten durch die beiden folgenden Tagebuchaufzeichnungen charakterisiert. Am 2. Dezember 1840 schrieb der Dichter: »Der Dualismus geht durch alle unsere Anschauungen und Gedanken, durch jedes einzelne Moment unseres Seins hindurch, und er selbst ist unsere höchste, letzte Idee. Wir haben ganz und gar außer ihm keine Grundidee.« Und drei Jahre später, am 6. November 1843, finden wir folgende Aufzeichnung: »Es gibt nur eine Notwendigkeit, die, daß die Welt besteht; wie es den Individuen aber in der Welt ergeht, ist gleichgültig.« Dieselben Worte wiederholt er noch einmal in einem Briefe vom 12. November an Elise Lensing. Ausführlich spricht er sich über seine Auffassung von der Tragödie aus in seiner Schrift: »Mein Wort über das Drama« und einer daran anknüpfenden Erwiderung auf Angriffe Prof. Heibergs, sowie in dem »Vorwort zur Maria Magdalena«.

Nach Hebbel ist das Universum die »Idee«, auf der sich alle echte Kunst aufbauen muß. Die Welt ist ihm die »realisierte Idee« (V. z. M. M.), und zwar die sittliche Idee, sittlich im höchsten Sinn gefaßt. Diese Idee, gleichbedeutend mit der Sittlichkeit selbst, ist das alles

[1]) Als Abkürzungen gelten: T. = Tagebuch; Br. = Briefe; M. W. ü. d. Dr. = Mein Wort über das Drama; V. z. M. M. = Vorwort zur »Maria Magdalena«.

Digitized by Google

beherrschende Weltgesetz. Die Erscheinungen an sich sind keine selbständigen Individuen. Sie werden es erst durch die Versittlichung, durch die Idee.

Die Idee ist unantastbar, sie ist das Göttliche, an dem der Mensch niemals ungestraft freveln kann; sie ist das alles bedingende sittliche Zentrum des Weltorganismus. Hebbel schreibt einmal: »Nur was von Gott selbst ausgeht, ist Gegenstand der höchsten Kunst« (T. 29. 10. 40). Daher steht ihm die sittliche Idee, die ihm das Göttliche ist, sowohl im Mittelpunkt des Universums, um das das All mit seinen Erscheinungen sich dreht und entwickelt, als auch im Mittelpunkt seiner tragischen Kunst. Diese höchste, unendliche Idee aber befindet sich im schroffsten Gegensatz zum Individuum; die Idee ist der Weltwille selbst; der Mensch aber als Individuum, als bloße Erscheinung vermag aus sich selbst heraus nichts.

Nun aber wohnt in jedem Individuum ein unbewußter, stetig wirkender »Selbsterhaltungs- und Behauptungstrieb«, der jedes Individuum zwingt, seinen Weg zu gehen, auch wenn es ein Irrweg ist, weil es nur dadurch Form, d. h. Existenz erlangen kann. Aber gegen die Notwendigkeit, die den Menschen mit eisernem Zwang auf den ihm ein für allemal angewiesenen Weg hinführt, kann sich kein Mensch ungestraft auflehnen, und das Streben, der sittlichen Weltordnung möglichst nahe zu kommen, wird immer vergeblich sein. Das ganze Leben ist zur Erreichung dieses Zieles nur ein verunglückter Versuch (T. 19. 8. 43). Die natürliche Folge dieses, jedem Individuum innewohnenden Selbsterhaltungstriebes oder Egoismus, wie er ihn verschiedentlich kurz bezeichnet, ist ein gesteigerter Wille bis zur Maßlosigkeit und Selbstüberhebung — hier aber setzt das sittliche Weltgesetz ein und gebietet ein energisches Halt. Das Individuum, das in seiner Maßlosigkeit seinen oberen Zielpunkt zu überschreiten versucht, wird durch die sittliche Idee wieder zurückgedrängt. Indem die sittliche Weltidee einschreitet, sich also in deutlichster Weise offenbart, muß das Individuum zu Grunde gehen. Die Idee erlangt die Oberhand, das Individuum unterliegt. »Leben ist der Versuch des trotzig widerspenstigen Teils, sich vom Ganzen loszulösen und für sich zu existieren, ein Versuch, der so lange glückt, als die dem Ganzen durch die individuelle Absonderung geraubte Kraft ausreicht« (T. 2. 2. 41). Diese dem Ganzen, der Idee »geraubte« Kraft aber bewirkt gewissermaßen eine Erkrankung der Idee. Die Idee aber kann nur durch sich selbst gesunden. Also ist die Vernichtung jedes maßlosen Individuums, das den mit Hilfe der von der Idee erborgten Kraft unternommenen Versuch, für sich zu existieren, durchführen will, eine Notwendigkeit, wenn die Idee selbst sich erhalten will.

Digitized by Google

In diesem Prozeß liegt die »Selbstkorrektur der Welt, die plötzliche, unvorhergesehene Entbindung des sittlichen Geistes« (Br. an Üchtritz, 12. 3. 57). In der Richtung dieser Auffassung bewegen sich auch Aufzeichnungen Hebbels wie die folgenden: »Die Kraft zum Leben fängt immer an, wo die Kraft zum Leben aufhört« (T. 4. 6. 36); »Leben ist Verharren im Angemessenen« (T. Dez. 36) oder: »Form ist der Punkt, wo göttliche und menschliche Kraft einander neutralisieren« (T. 28. 3. 40).

Aus diesem Zusammenstoß des Individuums mit der Idee aus der ursprünglichen »Inkongruenz zwischen Idee und Erscheinung« (T. 13. 6. 44) entwickelt sich der Begriff der tragischen Schuld und der tragischen Versöhnung bei Hebbel. Beide resultieren allein aus jener Maßlosigkeit und Selbstüberhebung des Individuums, die, »da sie sich in der Erscheinung nicht aufheben kann, diese selbst aufhebt, indem sie sie zerstört und so die Idee wieder von ihrer mangelhaften Form befreit«. Hebbel verlegt den Zwiespalt aus dem Individuum heraus in die Idee selbst und glaubt damit dem Ziel des großen Dramas am nächsten zu kommen, zu dem, nach Shakespeare, zuerst wieder Goethe im Faust und in den mit Recht dramatisch genannten Wahlverwandtschaften den Grundstein gelegt hat (V. z. M. M.).

Die tragische Schuld ist uranfänglich, mit dem Leben selbst gesetzt; sie ist vom Menschen nicht zu trennen. Dabei ist sie aber gänzlich unabhängig von dem menschlichen Willen. Sie begleitet alles menschliche Handeln, wir mögen uns dem Guten oder Bösen zuwenden (M. W. ü. d. Dr.). Bei Hebbel gibt es keine Schuld im Schillerschen Sinne, die der »Sühne« bedarf. Es kann nach der Hebbelschen Definition vom Wesen der Tragödie, die die Selbstkorrektur der Welt durch Vernichtung des Individuums und Wiederherstellung der Idee darzustellen hat, gar keine »Schuld«, besser: gar keine »Verschuldung« des Individuums geben. Man müßte denn den mit dem Leben selbst gesetzten Selbsterhaltungstrieb als den Ausgangspunkt der »Schuld« bezeichnen. Dieser ist ja aber nach Hebbel das höchste Lebensgesetz für das Individuum. Da jener Selbsterhaltungstrieb in ganz natürlicher Entwickelung zur Überhebung führen muß, weil jedes Individuum sich um jeden Preis erhalten will, so wäre es absurd, in dieser natürlichen Entwickelung des Individuums eine Schuld erblicken zu wollen. Der Untergang des Individuums hat mit tragischer Schuld nichts zu tun, da er ohne jede positive Mitwirkung des Willens, sondern allein infolge der mit dem Leben selbst gesetzten »Inkongruenz des Individuums mit der Idee« notwendig ist. Die tragische Schuld liegt also nach Hebbel schon in der Existenz des Menschen als Individuum. Damit ist denn einerseits die unbedingte

Digitized by Google

Notwendigkeit des Unterganges, anderseits »die schreckliche Gebundenheit des Individuums in der Einseitigkeit« gesetzt.

Und wie der Begriff der tragischen Schuld allein aus jenem Dualismus, der »durch alle unsere Anschauungen und Gedanken, durch jedes einzelne Moment unseres Seins« hindurchgeht, zu entwickeln ist, so auch der der tragischen Versöhnung aus der Maßlosigkeit des Individuums. Eine Versöhnung, d. h. eine Ausgleichung der Konflikte im Individuum, kann es nach der Hebbelschen Definition des Wesens der Tragödie ebensowenig geben wie eine individuelle Schuld. Die Versöhnung kann nur im allgemeinen liegen. »Sie existiert dann, wenn der sittliche Weltprozeß seiner Vollendung entgegengeht«, also, wenn die durch die Maßlosigkeit des Individuums gefährdete Idee aus sich selbst heraus jenes Individuum vernichtet und so sich selbst in ihrer höchsten Reinheit wiederherstellt. Die Tragödie »löst selbst die dualistische Form des Seins durch sich selbst auf« (M. W. ü. d. Dr.). Hebbel will nur eine Versöhnung der Idee; sie geschieht im Interesse der Gesamtheit wie in dem des einzelnen. Hebbel fragt sich, ob überhaupt ein Mensch das Recht, geschweige denn die Pflicht habe, versöhnlich zu sein, da eine wahre, tiefe Verletzung ja niemals den einzelnen als Persönlichkeit treffe, sondern stets die Allgemeinheit, indem jedes Individuum zugleich Repräsentant der allem Menschlichen zu Grunde liegenden Idee sei. Dieser Idee darf er aber nichts vergeben (T. 30. 12. 39). — Also auch hier wieder liegt in der »Selbstkorrektur der Welt« die Versöhnung; die Versöhnung beweist nur, »daß sie für die erhöhte Gesundheit notwendig war« (T. 11. 11. 43).

Wenn Hebbel einmal den Unterschied zwischen Goethe und sich so charakterisiert, daß Goethe die Schönheit vor der Dissonanz gebracht habe, d. h. eine Traumschönheit, die von den widerspenstigen Elementen des Lebens nichts weiß, er dagegen die Schönheit, die in der Dissonanz selbst liege, und daß sich von diesem Standpunkt aus alles löse, was anders dunkel und seltsam erscheinen würde (Br. an Gurlitt, 23. 6. 47), so hat er damit ein für allemal treffend und kurz seinen Standpunkt charakterisiert.

Weil der Untergang des Helden zugleich die Versöhnung, das Wiederauferstehen der sittlichen Idee, bringt, deshalb wirken Hebbels Tragödien trotz ihrer Herbheit der Charaktere niemals abschreckend oder niederschlagend. Weil gerade das sittliche Weltgesetz mit eiserner Notwendigkeit immer wieder hervortritt und schließlich die Oberhand gewinnt, fühlen wir angesichts seiner Tragödien sozusagen eine gesteigerte Lebenskraft, eben etwas Versöhnendes. Die Wirkung bringen sie auf alle unbefangenen Leser und Hörer hervor, die der Dichter von

Digitized by Google

der tragischen Kunst verlangt: eine Steigerung zum Leben, nicht eine Verzweiflung am Dasein, einen gesteigerten Lebensmut, nicht eine Abschreckung vom Leben:

»Wohl soll die Kunst euch stets erfreun,
Selbst durch das blut'ge Trauerspiel,
Nur müßt ihr nicht das Mittel scheun,
Durch das sie's hier erreicht, das Ziel.
Die Sonne lacht euch ohne sie,
Euch ohne sie das Morgenrot,
Allein der Schmerz erquickt euch nie,
Und nie der Tod, der bitt're Tod.
Sie nötigt beide, es zu tun,
Sie führt sie nah genug heran,
Daß keine Kraft in euch mehr ruhn,
Daß jede sich nur steigern kann;
Sie hält sie dennoch fern genug,
Daß euch ihr Stachel nicht verletzt,
Und daß nur, wer schon selbst dem Fluch
Verfallen ist, sich noch entsetzt.
Verkehrt sie dann mit Tod und Schmerz,
So tut sie's, stiller Hoffnung voll,
Daß eben dadurch euer Herz,
Wie nie, vom Leben schwellen soll,
Und daß ein einziger Genuß,
Wie keine Lust ihn euch gewährt,
Euch Seel' und Sinn erfrischen muß,
Wenn sie das Grauen selbst verklärt.«

(»Die tragische Kunst.«)

So weit die allgemeinen Ideen Hebbels über das Tragische! Denn der oben entwickelte Prozeß der Selbstkorrektur ist ein tief tragischer. Am tragischen Dichter liegt es nun, diese Ideen seinen Tragödien zu Grunde zu legen. Hebbel stellt mit der Forderung, daß der tragische Dichter jenen »welthistorischen Prozeß«, nämlich daß »sich alle menschlichen Institutionen ausschließlich auf Sittlichkeit und Notwendigkeit, die identisch sind, stützen müssen«, diesem eine große Aufgabe, dennoch aber eine nicht allzuschwere, da die Ziele ja klar und offen vor Augen liegen. Nur muß der tragische Dichter nicht neue Normen schaffen wollen. »Wir sollen im Ästhetischen wie im Sittlichen nicht das elfte Gebot erfinden, sondern die zehn vorhandenen erfüllen« (V. z. M. M.). Das soll jedem tragischen Dichter das Gesetz aller Gesetze sein.

In seinen beiden Schriften zur Theorie der Kunst: »Mein Wort über das Drama« und im Vorwort zur »Maria Magdalena«, »betreffend das Verhältnis der dramatischen Kunst zur Zeit und verwandte Punkte«, stellt Hebbel dem Drama eine dreifache Aufgabe. Es hat erstens den allgemeinen Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnis zur

Digitized by Google

Idee, zweitens den Lebensprozeß an sich, drittens die »Selbstkorrektur der Welt«, die aus dem Zusammenstoß des Individuums mit der Idee resultiert, darzustellen.

Die Tragödie hat die Darstellung des allgemeinen Welt- und Menschenzustandes zu verfolgen. Das ist nicht in dem Sinn zu fassen, daß die Tragödie diesen Zustand starr, in vollkommenster Abgeschlossenheit, so, wie er sich augenblicklich gibt, darstellen soll, sondern in seiner Entwickelung. Alle großen Tragödien von den Alten bis zu Shakespeare und Goethe zeigen dies; nur die Ausgangspunkte waren verschieden. Bei den Alten war es das allgemeine »Schicksal«, das »Fatum ohne Physiognomie« (T. 10. 3. 38), dem sich selbst die Götter beugen mußten; die Neueren, Shakespeare an der Spitze, verlegen den Ausgangspunkt in das Individuum; und zwar ist der Kampf des Individuums gegen die widerstrebenden Elemente der Welt — auch der eigenen Welt, des Ichs — der Grundbegriff alles Tragischen (V. z. M. M.). Im Tragischen gilt Hebbel als Gesetz: Nur, wo ein innerer tragischer Kampf vorliegt, wo das Individuum in seiner Entwickelung, in seiner Aufbäumung gegen den Weltwillen dargestellt ist, ist tragische Wirkung vorhanden. Wenn Hebbel klagt, daß das Unterscheidendste seiner Zeit von der früheren sei, daß jetzt die Masse, früher aber der bedeutende Einzelne lebe (T. 11. 7. 37), so steht er damit nur auf dem Standpunkt, auf dem schon Shakespeare und Goethe standen.

Aus jenem Gesetz, daß jedes große Drama den gegenwärtigen Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnis zur Idee darzustellen habe, ergibt sich die weitere Forderung Hebbels, daß jedes Drama im weitesten Sinne historisch sein soll. Aber diese Aufgabe ist nicht in dem Sinn zu fassen, daß die Tragödie eine spannende Anekdote in Szene setzen und sie zurechtstutzen oder einen merkwürdigen Charakter in seinem psychologischen Räderwerk auseinanderlegen soll, sondern sie soll die Geburtswehen der um eine neue Zeit ringenden Menschheit darstellen (V. z. M. M.), aus dem großen Fortbildungsprozeß der Menschheit heraus eine neue sittliche Welt gestalten (Br. an Duller, 13. 9. 44). Nur da hat die Kunst etwas zu schaffen, wo ein Problem vorliegt (V. z. M. M.). Das Problematische ist nicht nur der Lebensodem der Tragödie, sondern überhaupt aller Poesie. Nur auf diesem Boden vermag eine tragische Kunst in ihrer vollen Schönheit zu erwachsen. Dabei ist es aber völlig gleichgültig, in welchen Kreisen die Tragödie sich abspielt. Grundbedingung ist und bleibt stets, daß alle Konflikte aus sich selbst heraus, aus der Sphäre des Dramas, aus der »Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit« entwickelt werden. Den gegenwärtigen Weltzustand vermag jede be-

Digitized by Google

deutende, d. h. symbolische Handlung darzustellen; es kommt nur darauf an, daß sie »vermöge des bloßen Individualisierungsgesetzes das doch stets die politische, sittliche und religiöse Atmosphäre mit umfaßt« (Br. an Kühne, 16. 6. 48), den Punkt erreicht, wo sich im Einzelgeschick ein allgemein-menschliches offenbart. Dasselbe will Hebbel auch sagen, wenn er in einem nicht veröffentlichten Vorwort zur »Judith« schreibt: »Jedes echte Kunstwerk ist ein geheimnisvolles, vieldeutiges, in gewissem Sinn unergründliches Symbol« (T. 2. 2. 41). In diesem Sinn ist dann jedes Drama historisch, allgemein, sozial (M. W. ü. d. Dr. und Br. an Ruge, 15. 9. 52). »Historisch« ist also bei Hebbel nicht in dem gewöhnlichen, engen Sinn zu fassen. Freilich ist damit nicht gesagt, daß die Geschichte ohne weiteres auszuscheiden ist. Gerade sie bietet die bedeutendsten Stoffe. Aber sie muß vom tragischen Dichter so verwendet werden, daß sie »ein Vehikel zur Verkörperung seiner Anschauungen und Ideen« wird, nicht aber umgekehrt, daß »der Dichter der Auferstehungsengel der Geschichte« ist (M. W. ü. d. Dr.).

In zweiter Linie hat die Tragödie den Lebensprozeß an sich darzustellen. Er besteht in der Entwickelung des »bedenklichen Verhältnisses« des Individuums dem Ganzen gegenüber. Dieser individuelle Lebensprozeß ist nichts anderes als der Individualisierungsprozeß, der das Allgemeine am Besonderen aufzeigt. Insofern ist jede Tragödie sowohl an das Seiende als auch an das Werdende geknüpft, indem sie einmal das Leben darstellt, das als Vereinzelung nicht Maß zu halten weiß, zum anderen, indem sie an immer neuen Stoffen darzulegen hat, daß der Mensch seiner Natur nach ewig denselben Gesetzen unterworfen bleibt (M. W. ü. d. Dr.). Der Mensch ist mit dem Universum unmittelbar verknüpft, er ist untrennbar von dessen ewigen Gesetzen, und eine Überhebung führt zu seinem Untergang. Der tragische Dichter hat den Menschen da zu fassen,

> »Wo das Gesetz, das ihn selbst erhält, nach gewaltigem Kampfe
> Endlich dem höheren weicht, das die Welten regiert.«
>
> (»An den Tragiker.«)

Echte tragische Kunst kann nur bestehen, wenn sie von dieser Idee des Weltganzen und des in ihm herrschenden Sittengesetzes ausgeht. Das Individuum tritt als solches vollkommen zurück. Es ist singuläre Erscheinung und hat nur insofern Bedeutung, als es zur Veranschaulichung des Unendlichen, d. i. im Hebbelschen Sinne: zur Darstellung des Lebens notwendig ist (T. Ende 1835).

Darin aber eine entindividualisierende Tendenz (Scheunert) bei Hebbel erkennen zu wollen, erscheint mir nicht gerechtfertigt. Selbst die Darlegung, daß die »Reduzierung der Vereinzelung auf ihre Indi-

Digitized by Google

vidualmonade« gleichbedeutend sei mit ihrer »Eingliederung in das Monadenreich, d. h. in die Idee«, und daß diese Reduzierung die »Entindividualisierung der Vereinzelung«, die »Aufhebung und Beseitigung alles dessen an ihr sei, was das ungestörte Ruhen der Idee in sich verwirrt«, vermag nicht ganz zu überzeugen (Bd. II dieser Zeitschrift S. 81 f.). Ich meine, eine Reduzierung der Vereinzelung auf ihre Individualmonade müßte wenigstens eine restlose Auflösung alles Vereinzelten in der Einheit der Idee, ein restloses Aufgehen der Vereinzelung in ihrer Individualmonade sein [1]). Jedes Übrigbleiben eines »Kernes des Seins« steht mit jener Reduzierung im Widerspruch.

Das Sittengesetz kann also vom Individuum nicht vernichtet werden; der Mensch muß sich ihm beugen. Auf diesem Standpunkt steht Hebbels dramatisches Schaffen unerschütterlich fest. Eine gleichmäßige, ruhige Entwickelung der Idee in einem Individuum ist niemals dramatisch. Der tragische Dichter hat mit seiner Kunst nur dort etwas zu schaffen, wo die Entwickelung der Idee durch die Maßlosigkeit eines oder mehrerer Individuen unterbrochen wird, wo das Leben sich »in der Gebrochenheit« zeigt (vgl. oben S. 50 das Verhältnis zwischen Goethe und Hebbel). Diese Bekämpfung der Idee durch das maßlose Individuum darzustellen, ist aber die höchste Stufe, die der tragische Dichter erreichen kann. In der Bekämpfung der Idee liegt aber zugleich eine Bekämpfung des eigenen Ichs, da die Idee ihre Bekämpfung nur durch die Vernichtung des sie bedrohenden Individuums hindern kann. Damit ist der tragische Ring geschlossen. »Diejenigen, die vom Tragödiendichter verlangen, daß er nicht bloß die sittliche Idee retten, sondern zugleich auch den Helden vor dem Untergang bewahren soll, fordern eigentlich etwas ebenso Unvernünftiges, als wenn sie vom Arzt verlangten, daß er den Organismus nicht bloß von einer Krankheit befreien, sondern die Krankheit selbst auch, als eine individuelle Modifikation des allgemeinen Lebensprozesses, respektieren und also am Leben erhalten solle« (T. 10. 1. 47).

Genau so, wie der tragische Dichter den Weltzustand niemals als

[1]) Die dem gewöhnlichen Sprachgebrauch folgende Definition der Begriffe der Monade und des Individuellen würde dies bedingen. Bei der neugegebenen Definition aber kann man sich des Gefühles nicht erwehren, als sei hier eine Willkürlichkeit begangen und eine »Hilfskonstruktion« errichtet, die nicht die Theorie der Entindividualisierung stützt, sondern auf der sie sich aufbaut. Man vermag auch nicht recht einzusehen, weshalb die Terminologie Hebbels, der nie von einer Entindividualisierung spricht, umgangen wird. Er hat ganz klar seine Anschauungen: die dualistische Form des Seins mit dem ständigen Individualisierungstrieb des Universums und dem ebenso fortgesetzt wirkenden Selbsterhaltungstrieb des Individuums, ausgesprochen. Der Name der Entindividualisierung führt gar zu leicht zu Begriffsverwirrungen.

Digitized by Google

gegeben, sondern stets als sich entwickelnd darstellen soll, so dürfen auch die Charaktere niemals fertig in die Tragödie eintreten. Erst aus den Dissonanzen, die sich im Individuum infolge seiner aus dem Selbsterhaltungstrieb entstehenden Maßlosigkeit von selbst ergeben, muß der Charakter sich entwickeln und — zugleich untergehen. Und dieser Untergang muß mit derselben unbedingten Notwendigkeit erfolgen, mit der sich das alles beherrschende sittliche Weltgesetz offenbart. »Dämmert auch noch die leiseste Möglichkeit auf,« daß die tragische Person gerettet wird, »so ist der Poet ein Pfuscher« (T. 29. 8. 43). Der Dichter muß uns in der Perspektive den unendlichen Abgrund des Lebens eröffnen, aus dem sie emporsteigt (T. 10. 3. 47). Wenn der tragische Dichter alle Verhältnisse im Drama aus sich selbst heraus entwickelt und mit unbedingtester Notwendigkeit auf den Punkt hinführt, wo Individuum und Universum »einander neutralisieren«, wo also der Prozeß der »Selbstkorrektur der Welt« sich vollzieht, dann hat er das oberste Gesetz erfüllt. In dem Sinn, daß die in der Tragödie sich offenbarenden Sittengesetze, welche geläutert aus diesem Prozeß hervorgehen, die allgemeinen Normen alles menschlichen Handelns sind, daß also das Gewissen im Menschen, d. h. »das Wissen um die Sitte« (Paulsen, Ethik) sich regt, wenn diese Sittengesetze ihm zum Bewußtsein kommen — in diesem Sinn sind wohl auch die beiden Aussprüche Hebbels zu verstehen: »Die Kunst ist das Gewissen der Menschheit« und: »Das böse Gewissen des Menschen hat die Tragödie erfunden« (T. Ende 1857).

2.

In diesen Ansichten Hebbels über das Tragische und die Tragödie hat man mit nichten ein ausgesprochenes System einer in sich abgeschlossenen Weltanschauung zu sehen. Seine Tragödien sind »großartige künstlerische Kompositionen«, die in die tiefsten psychologischen Probleme hinabsteigen. Der Dichter verwahrt sich selbst gegen den Vorwurf. Seine Produktionen »gehen nie und nirgends so wenig im ganzen als in einzelnen Figuren im Sinne des Faust auf eine Weltanschauung aus, sie beschäftigen sich ausschließlich mit der Erde; sie reflektieren nicht einmal über den Welt- und Menschenzustand, den sie abspiegeln, sie geben dem Zuschauer und Leser nur Gelegenheit, es zu tun« (Abfertigung eines ästhetischen Kannegießers).

Jegliches Unterfangen, eine »einseitig auf das Drama zugeschnittene« Weltanschauung zu konstruieren, scheint mir nur eine Verkleinerung des Dichters; es hieße den Hebbelschen Gedankenkreis verengen und die reiche Fülle seiner Probleme und Gedankenprozesse in eine Form hineinzwängen, die zu klein ist und zerspringen muß. Wozu auch

Digitized by Google

ein »System«, eine geschlossene, auf gewissen Prinzipien aufgebaute Gedankenreihe, in der alle ethischen, religiösen und ästhetischen Probleme, mit denen der denkende Dichter sich beschäftigt, restlos aufgehen? Hebbel ist nie danach ausgegangen. Er ist kein Philosoph und hat nie einer sein wollen. Seine Dramen haben keinen anderen Zweck, als die ästhetischen Ansichten zu erhärten, die er als Künstler vom Dramatisch-Tragischen in den beiden obenerwähnten Schriften niedergelegt hat. Freilich ist ihm das nicht immer in dem Maße gelungen, wie er wohl wünschte. Schon das eben erwähnte Bekenntnis, daß seine Tragödien über den Welt- und Menschenzustand nicht reflektieren, trifft nicht immer zu. Und wenn er im Vorwort zur »Maria Magdalena« am Schluß sagt, daß er in ihr die Erbfehler vermieden, aber unstreitig andere dafür begangen habe, so gilt dies nicht nur für dies bürgerliche Trauerspiel — für dieses sogar, wie wir sehen werden, gerade am wenigsten —, sondern in mehr oder weniger deutlicher Weise für manche seiner Tragödien.

Im folgenden soll nun an vier Tragödien die oben gegebene Ansicht Hebbels vom Wesen des Tragischen erläutert werden. Es soll versucht werden, darzulegen, wie in den einzelnen Dramen der Dichter an Charakteren und Situationen das Tragische ausgestaltete und inwieweit diese Ausgestaltung mit seinen allgemeinen Ideen über das Tragische übereinstimmt. Ich ziehe zu diesem Zweck »Judith« (1839 bis 1840), »Maria Magdalena« (1843) und »Agnes Bernauer« (1851) in den Kreis der näheren Betrachtung, weil mir diese drei die Eigenheiten der Hebbelschen Tragik und seine Auffassung des Verhältnisses vom Individuum zur sittlichen Welt und den in ihr wirkenden Gesetzen am charakteristischsten zu offenbaren scheinen. In ihnen führt er seine Theorien auch am einleuchtendsten durch. Als eine Art Gegenbeispiel betrachte ich »Julia« (1846/47), in der ihm die Umsetzung seiner Ideen in die Praxis nicht in vollstem Maße gelingt.

Judith. — Wie des Dichters Erstlingswerk, die »Judith«, ihn mit einem Schlage zu einer literarisch ernst zu nehmenden Persönlichkeit stempelte, so offenbart sich auch in ihr seine Ansicht vom Tragischen sofort mit ihren Schwächen und Fehlern. In ihm führt er das Problem des Sexuellen mit jener strengen Konsequenz durch, die er vom tragischen Dichter verlangt. Die biblische Judith, die ohne Kampf aus ihrer vollbrachten Tat hervorgeht, kann für ihn nicht in Betracht kommen. Nur wenn er das geschlechtliche Problem, »den zwischen den Geschlechtern anhängigen großen Prozeß« [1]), zeichnet, kann sich

[1]) »Den Unterschied zwischen dem echten, ursprünglichen Handeln und dem bloßen Sich-Selbst-Herausfordern.«

Digitized by Google

ein Charakter entwickeln, der in seinem seelischen Leiden und Untergang von tragischer Wirkung ist.

Judith und Holofernes sind beide »wahre Individualitäten«, echte Vertreter ihres Geschlechtes und ihres Volkes: Judith, die jungfräuliche Witwe, die sich als Weib zur Retterin ihres bedrängten Volkes berufen glaubt, mit Grausen aber die männliche Kraft ihres Gegners erkennt und nun grauenvoll in eine öde Zukunft verstoßen wird; Holofernes, »eine jener ungeheuerlichen Individualitäten, die, weil die Zivilisation die Nabelschnur, wodurch sie mit der Natur zusammenhingen, noch nicht durchschnitten hatte, sich mit dem All fast noch eins fühlten« [Vorw. zur Judith (aus dem Nachlaß)]. Solche Charaktere zogen den Dichter an; beide psychologisch zu vertiefen und Judiths Tat als gerechtfertigt und mit Notwendigkeit aus ihrem Charakter und der sie umgebenden Welt hervorgehen zu lassen, das reizte ihn. Freilich die Darstellung des sexuellen Problems, des stillen Aufkeimens der Geschlechtlichkeit in seiner Heldin riß ihn so mit fort, daß er sich gar zu sehr in tiefste psychologische Probleme verlor. So entsteht eine düstere, finstere Grundstimmung, die in uns mehr ein Grausen, mehr ein Gefühl des Ungeheuerlichen und Entsetzlichen entzündet als ein tief tragisches, das uns zu innerstem Mitfühlen zwingt. Das ganze Werk wirkt auf unser Gemüt wie »die Nacht, in welcher Fackeln auftauchen, die einen bestimmten Umkreis der wogenden Dunkelheit gespenstisch erleuchten« (Kuh).

Judith sieht ihr Volk in Bedrängnis, aber keinen Ausweg zu seiner Befreiung, da sie erfährt, daß nicht einmal ein Mann (Ephraim) den Gedanken an die Möglichkeit einer Befreiung, »den der Geist in ihre Seele gelegt hat, adoptiert« (Br. an Mad. Stich-Crelinger, 23. 4. 40): »Ist deine Feigheit die deines ganzen Geschlechtes, sehen alle Männer in der Gefahr nichts, als die Warnung, sie zu vermeiden — dann hat ein Weib das Recht erlangt auf eine große Tat.« Jetzt weiß sie, warum Gott ihr die Schönheit eines bestrickenden Weibes verliehen; was sie sonst für Fluch hielt, ist ihr zum Segen geworden. . . . »Holofernes, dies alles ist dein; ich habe keinen Teil mehr daran, ich hab' mich tief in mein Innerstes zurückgezogen. Nimm's, aber zittre, wenn du es hast.«

Aber in dieses Bewußtsein der göttlichen Verheißung mischt sich ganz leise ein dunkles Verlangen nach sinnlichen Begierden; das reizt sie umsomehr, dem Furchtbaren zu begegnen. Sie kommt in Holofernes' Lager; doch indem er sie berührt, versinkt all das Grauenhafte und Entsetzliche — um dessen willen sie zu ihm ging, um ihr Volk zu erretten — in ihrem Bewußtsein in Vergangenheit. Sie sieht in ihm nur den Mann. In einem Taumel, zwischen Haß und Liebe ge-

Digitized by Google

stellt, fleht sie: »Gott meiner Väter, schütze mich vor mir selbst, daß ich nicht verehren muß, was ich verabscheue! Er ist ein Mann!«

Nicht die Errettung ihres Volkes wird ihr die endliche Triebfeder zur Tat, sondern der Gedanke an ihr eigenes Ich treibt sie zum Handeln. Aber erst als sie Holofernes getötet, erwacht mit entsetzlicher Klarheit der Gedanke in ihr, daß am letzten Ende nicht die göttliche Stimme, sondern ihre eigene sie zur Tat gedrängt hat. In dem Augenblick, wo sie sich von Gott losgelöst hat, verfällt sie ihren eigenen Gelüsten. Das wird ihr erst jetzt klar. Sie ist in einen Wirbel hineingeworfen, der sie unwiderstehlich mit fortreißt; das eigene Ich hat sich gegen sie selbst empört. Ihr Volk hat sie freilich erlöst, aber sie selbst ist der Vernichtung preisgegeben. Nur einen Weg gibt es noch: Nur Gott selbst kann sie erlösen, wenn er sie nicht Mutter werden läßt.

In der psychologischen Vertiefung des Hauptcharakters der Judith, worauf es hier vor allem ankommt, hat Hebbel allerdings das geschaffen, was ihm das Gesetz der echten Tragödie gebot. Schon daß er Judith als jungfräuliche Witwe darstellt, die des Geheimnisses der Hochzeitsnacht mit Schrecken gedenkt, ist begründet, da Judith sich von Anfang an selbst in ihrem eigenen Wesen dunkel bleiben muß, wenn die ungeheuerliche Tat des Mordes durch ein Weib genügend motiviert sein soll. Nur ahnend muß sie das Geheimnis fühlen, das sie als Weib in ihrer Schönheit in sich trägt, wie sie es in ihrer Traumerzählung (2. Akt Anfang) wohl ahnt, aber nicht begreift.

Diese Stellung der Judith ist ungewöhnlich, aber gerechtfertigt: »eine Witwe darf sich zu einem Schritt, dessen Ziel sie kennt, nicht einmal entschließen, wohl aber ein Mädchen oder eine Witwe, die noch Mädchen ist« (T. 6. 3. 40). In dieser Entwickelung der Heldin tritt Hebbels Tragik, die hier freilich, wie erwähnt, hart an das Schauerlich-Entsetzliche streift, mit ihrer ganzen charakteristischen Schärfe hervor: Indem Judith die ihr als Retterin angewiesene Bahn verläßt und sich ihrem sinnlichen Verlangen hingibt, indem sie die »Idee« des Weibes verletzt und die Tat eines Weibes begeht, »also den ärgsten Kontrast, dies Wollen und Nichtkönnen, dies Tun, was doch kein Handeln ist« (T. 24. 11. 39), führt sie den Bruch der göttlichen Weltordnung herbei und damit mit Notwendigkeit ihre Vernichtung, in der dann die »Selbstkorrektur der Welt« wieder erreicht ist; die innerliche Vernichtung stellt die Idee in ihrer Reinheit wieder her.

Mit dem Gesamtabschluß, der endgültigen Lösung des Konfliktes, wird Hebbel somit vollkommen seiner Theorie gerecht. Anders aber in Einzelheiten, vor allem in der Entwickelung des Hauptproblems. Indem er das Problem der Liebe zu gestalten sucht, verliert er sich

Digitized by Google

in ihre geheimsten Tiefen, läßt seinen Reflexionen freien Lauf und erzeugt damit Verhältnisse, die seine Tragödien wohl mit Notwendigkeit zu dem tragischen Konflikt und Ende führen, die uns aber als Willkürlichkeiten des Dichters erscheinen, »mit denen er sein Messer so lange eigensinnig schärft, bis es schartig wird«. Wenn Hebbel als »ganzes Geheimnis« des dramatischen Stiles bezeichnet: »Das Notwendige bringen, aber in der Form des Zufälligen« (T. 20. 5. 47), so hat er doch mit der Darstellung des geschlechtlichen Themas in der »Judith« dies Gesetz in nicht unbedenklicher Weise überschritten. Sein Streben nach psychologischer Vertiefung führt ihn gerade in der »Judith« auf einen Weg, den mitzuwandeln wir uns nur schwer entschließen können. Sein Wohlgefallen, den Problemen bis in die tiefsten Tiefen nachzugehen, wo sie beinahe in Gefahr geraten, ins Unwahrscheinliche umzukippen, läßt ihn den Blick auf die endgültige Lösung des Problems, ja, den Blick auf die »Totalität des Lebens und der Welt«, den er vom Tragiker fordert, fast vergessen. Hart geht er an der Grenze des Brutalen und Verletzenden vorbei, und die künstlerische Schönheit, die er freilich in der deutlichen Aufzeigung aller Dissonanzen erblickt (Br. an Kühne, 16. 6. 48), kommt bedenklich dem Ziele nahe, wo sie zu zerbrechen und von der haarscharfen Linie abzuweichen droht, »die nur um 1000 Meilen überschritten werden kann« (T. 12. 4. 35). Daß er in der »Judith« das Thema so hart anschlägt, in der Darstellung das Äußerste leistet, was zu leisten war, daß er »das Delirium der Sinnlichkeit plötzlich, mit einem Ruck, in das Bewußtsein hinüberstößt« (Kuh), das verletzt doch etwas unser Gefühl. Und bei aller künstlerischen Schönheit, die in der Darstellung liegt, will uns doch die künstlerische Notwendigkeit, mit der er das Problem durchkostet, als übertrieben erscheinen.

Maria Magdalena. — Im Gegensatz zur »Judith« steht die »Maria Magdalena«. Auch hier freilich ein Thema, das in die sexuelle Sphäre hinüberspielt, jedoch diesmal ohne alle Sinnlichkeit. Die Idee des Weibes, die er schon in der »Judith« darstellte, reizt ihn auch hier. Aber welcher Unterschied! Dort mit leuchtenden, glühenden Farben, hin und wieder — möchte man fast sagen — mit einem ganz leisen Anflug von Frivolität, das Bild einer sinnlichen Orientalin, aber der Typus ihres Volkes, der »schwindelnde Gipfelpunkt des Judentums«; hier in sanften, lichtlosen Farben die Gestalt einer Dulderin, in enge bürgerliche Verhältnisse eingepfercht, von ihnen starr umschlossen, aber auch sie ein Typus ihres Geschlechtes, aus der »Gebundenheit in der Einseitigkeit« des Bürgertums erwachsen.

Läßt man die Voraussetzungen gelten, unter denen der Dichter seine Charaktere und Situationen gestaltet — und sie allein können

Digitized by Google

doch nur maßgebend sein —, so kann man wohl seinen eigenen Worten zustimmen, daß hier mit den einfachsten Mitteln die höchste tragische Wirkung erreicht ist (Br. an Elise Lensing, 5. 12. 43). Niemals greift das Drama über die Sphäre hinaus, in die es der Dichter gestellt hat, unerbittlich und unbarmherzig rückt das Schicksal heran und mit tieftragischer Konsequenz bricht alles Furchtbare herein und wütet unter diesen Menschen, die freilich aus ihren überlieferten starren Anschauungen nicht in eine freiere Atmosphäre zu treten, in ihren verwickelten Verhältnissen sich nicht zu helfen wissen, nichtsdestoweniger aber doch ehrlich und tüchtig ihre Wege gegangen waren. Der tragische Ring wird hier mit einer Sicherheit geschlossen, die Analyse des Ganzen in großem künstlerischem Wurfe gegeben, wie selten wieder in einer späteren Tragödie Hebbels. Nirgends ein Ausweichen, nirgends auch nur die leiseste Möglichkeit eines Umbiegens des tragischen Konfliktes: alles stürmt vorwärts und drängt mit unerbittlicher Härte die unglückselige Klara in ihr grauses Geschick, während der eiserne Alte, eine von den eigenartigen Naturen, »die dem Unglück immer die Hand entgegenstrecken«, starr und erstarrt in der öden Leere des Daseins zurückbleibt, nur mit einer stillen »Ahnung seines Mißverhältnisses zur Welt« (T. 8. 12. 43).

Hebbel charakterisiert seine dritte Tragödie in seinem Tagebuch (4. 12. 43) folgendermaßen: »Es kam darauf an, durch das einfache Lebensbild selbst zu wirken und alle Seitenblicke des Gedankens und der Reflexion zu vermeiden, da sie mit den dargestellten Charakteren sich nicht vertragen. Das ist aber schwerer, als man denkt, wenn man es gewohnt ist, die Erscheinungen und Gestalten, die man erschafft, immer auf die Ideen, die sie repräsentieren, überhaupt auf das Ganze und Tiefe des Lebens und der Welt zurückzubeziehen. Ich hatte mich also sorgfältig zu hüten, mich bei der Arbeit nicht zu überhitzen, um nicht über den beschränkten Rahmen des Gemäldes hinwegzusehen und Dinge hineinzubringen, die nicht hineingehören, obgleich es eben diese Dinge sind, die mich am meisten reizen; denn das Hauptvergnügen des Dichters besteht für mich darin, einen Charakter bis zu seinem im Anfang von mir selbst durchaus nicht zu berechnenden Höhepunkt zu führen und von da aus die Welt zu überschauen.«

Dieses Ziel hat er in der »Maria Magdalena« voll und ganz erreicht. Er sieht nicht über den beschränkten Rahmen des Gemäldes hinweg, unterdrückt seinen Drang, nach Problemen zu suchen und zu reflektieren. In keinem seiner Dramen geht denn auch die Tragik mit solch zwingender Notwendigkeit aus allen Verhältnissen, die allein in der schrecklichen Gebundenheit des Lebens zu suchen sind, in so schroffer Geschlossenheit hervor. Alle Vorwürfe, die man gegen den

Digitized by Google

Dichter erhoben, vor allem, daß Klara ihr letztes, das sie als Weib zu geben hat, dem Leonhard opfert, »ein elender Gedankenprozeß, kein sinnlicher Rausch, keine verliebte Schwäche, sondern ein Kalkul, der ebenso häßlich wie psychologisch und dramatisch schwach« ist (Bulthaupt), müssen verstummen, wenn man jenes Eingekerkertsein in die Enge der Verhältnisse, jene Unmöglichkeit, sich überhaupt einmal über sich selbst hinaus zu erheben, wie sie so recht Meister Antons: »Ich verstehe die Welt nicht mehr« charakterisiert, im Auge behält. Klara ist in dieser Enge aufgewachsen, das Dulden erscheint ihr als einzige Pflicht, »sie wird durch Dulden zum Tun geführt«. Also konnte sie gar nicht anders nach ihren Anschauungen handeln, die ihr die kleinbürgerliche Enge eingeimpft hatte.

Hebbels Charaktere dieses bürgerlichen Trauerspieles sind alle im Recht: der Alte ist ein Riese geworden, in seiner Welt eine »wahre Individualität« wie Holofernes; Klara, die Dulderin; Leonhard, von Haus eine gemeine Natur, die sich in höhere nicht finden kann, ein Lump, aber kein Schuft; ein Lump aber kann nichts Böses tun; dann der Sohn und der Sekretär; sie alle sind aus ihren tiefsten Naturen herausgewachsen, aus der spröden Einseitigkeit, ohne die geringste Beimischung des positiv Bösen (Br. an El. Lensing, 5. 12. 43).

»Maria Magdalena« kann, wenn auch nicht als das abgeklärteste, so doch als das vornehmste Glied der großen Kette der Tragödien gelten, in denen der Dichter den Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnis zur Natur und zum Sittengesetz, dem wahren wie dem falschen, darstellt (Br. an Mad. Stich-Crelinger, 11. 12. 43).

Agnes Bernauer. — Wie in der im Jahre 1847 beendeten »Julia« hat der Dichter in der »Agnes Bernauer« den damals mißglückten Versuch, das Individuum in seinem Verhältnis zur Gesellschaft darzustellen, noch einmal wiederholt. Diesmal aber mit ungleich größerem Erfolge. Jetzt beugt sich, wie es der Dichter damals schon wollte, das Individuum tatsächlich der Gesellschaft, »weil in dieser und ihrem notwendigen formalen Ausdruck, dem Staat, die ganze Menschheit lebt, in jenem aber nur eine einzelne Seite derselben zur Entfaltung gelangt« (Br. an Werner, 16. 2. 52).

Der Staat ist als Fundament aller menschlichen Existenz für Hebbel eine hohe sittliche Macht. Diesem Staat und seinem Recht soll Genugtuung verschafft werden; er soll als höchste irdische Gewalt dem Individuum gegenüberstehen. An diese höhere Notwendigkeit — die Idee des Staats und seines Rechtes — knüpft er das tragische Geschick der Augsburger Bürgerstochter. Indem er die Schönheit von der tragischen, den Untergang durch sich selbst bedingenden Seite darstellt (T. 30. 9. 51), tritt der Staat in seiner ganzen Größe und

Digitized by Google

Macht hervor. Die Grundidee der Tragödie, in der eine Unschuldige hinabgestoßen wird, ist das »Verhältnis, worin ein menschliches Individuum, das zu schön ist, um nicht die glühendsten Leidenschaften hervorzurufen, und doch zu niedrig gestellt ist, um auf einen Thron zu passen, zum Staat und zum Vertreter desselben gerät, wenn es höher erhoben wird, als die Ordnung der Welt es verträgt« (Br. an Dingelstedt, 26. 1. 52).

Die Verkörperung der Staatsidee ist der Herzog Ernst, der denn auch durchaus im Mittelpunkt der ganzen Handlung steht. Er ist kein Tyrann; er ist Mensch, der auch menschliche Regungen versteht und seinen Sohn nicht vorschnell verurteilt. Aber er ist Fürst, der seinen von Gott ihm gegebenen Beruf als den höchsten menschlichen auffaßt, der sich voll bewußt ist, daß er Repräsentant göttlicher Ordnung ist. »Wenn du dich wider göttliche und menschliche Ordnung empörst: ich bin gesetzt, sie aufrecht zu erhalten und darf nicht fragen, was es kostet.« Ihn schmerzt es, daß sein Sohn unter Acht und Bann gestellt werden soll; aber das ist die »Gewalt des Rechts!« »Weh dem, der einen Stein wider sie schleudert; er zerschmettert nicht sie, sondern sich selbst; denn er prallt ab und auf ihn zurück!« Unentwegt erfüllt er seinen göttlichen Beruf. Um ihn spielt dann jene ergreifende Tragödie sich ab, die die Agnes Bernauer zu ihrem Untergang, den jungen Herzog Albrecht aber zur vollsten Anerkennung der über allem Menschlichen stehenden Macht des Staates führt, zwei prächtige Charaktere, die stets sich selbst getreu bleiben: die schöne Baderstochter, der »Engel von Augsburg«, die, wie Hebbel einmal bemerkt, sich »durch den Boden hindurchquälen muß«, dann aber fest auf ihm steht und niemals von der Pflicht weicht, die ihr die Liebe zu Albrecht gebietet; ihr gegenüber der Herzog Albrecht, ein prächtiges, feuriges Blut, der alles daran setzt, sich das zu erhalten, was er in jugendfrischer Begeisterung, auf seinem Liebesrecht fußend, sich erworben hat, der selbst vor dem Mord an dem Vater und Retter nicht zurückschreckt, schließlich sich aber doch unter der sittlichen Macht des Staates beugt, als er zum Herrn und Richter gemacht ist.

Drei prächtige Figuren, von innen heraus entwickelt, drei Menschen, die mit edler Begeisterung für das leiden, was sie als notwendig anerkennen müssen. Alles geht mit großer Konsequenz aus den Charakteren hervor, da ist nichts Unwahres, nichts Gekünsteltes, alles scheint aus freiem, hohem Geiste geboren. Beherrschte Hebbels Sucht nach Problemen alle seine Tragödien von der »Judith« bis zu »Herodes und Mariamne« (1847/48) in mehr oder minder starkem Maße — in der »Agnes Bernauer« blieb er auf dem rein sachlichen Boden. Und das gereichte der Tragödie zum größten Vorteil. Er tat dem Stoff

Digitized by Google

keine Gewalt an und erschöpfte ihn doch bis in die Tiefe. Die Tragödie bildet einen gewissen Höhepunkt in des Dichters Schaffen; denn in dem späteren Drama »Gyges und sein Ring« fiel er noch einmal in die Problemhascherei zurück, die freilich hier durch die Weite des kulturgeschichtlichen Horizontes und die symbolische Vertiefung des Themas, gepaart mit einer blühenden, glänzenden Sprache, längst nicht so schroff wieder zu Tage tritt wie früher. Die »Agnes Bernauer« ist neben den »Nibelungen« Hebbels reifstes Werk.

Julia. — Hebbel kennzeichnet im Jahre 1852, also in einer Zeit, als bereits alle seine bedeutenden Tragödien bis auf »Gyges und sein Ring« (1854) und die »Nibelungen« (1855/63) entstanden waren, zwei Perioden seiner Dichterlaufbahn: »Die erste geht von der Judith bis zum Herodes; in ihr habe ich das Licht gewiß auch gemalt, aber allerdings meistens durch den Schatten, und man kann die Werke versöhnungslos finden, wenn man, freilich mit Unrecht, durchaus verlangt, daß die Versöhnung unmittelbar in den Kreis des Dramas hineinfallen soll. Die zweite beginnt mit dem Herodes. . . . Den hierher gehörigen Werken wird niemand die Versöhnung absprechen können, wenn er anders mit der in der Tragödie überhaupt möglichen zufrieden ist« (Br. an Ruge, 15. 9. 1852).

Dazwischen aber muß man eine »Periode der Experimente« stellen, in der er das Wunderliche, Rätselhafte, Psychologisch-Pathologische in den Erscheinungen des Lebens aufspürte und zu gestalten suchte. In diese Zwischenperiode gehört das »Trauerspiel in Sizilien« (1846), die »Julia« und der »Moloch« (1849/50). Die »Julia« soll uns kurz beschäftigen. In ihr schlägt der Dichter wieder sein beliebtes Thema an, ähnlich wie in der »Maria Magdalena«: das Problem des gefallenen Mädchens. Aber wie wenig tritt jetzt gegenüber jenem Meisterwerk das Tragische hervor. Nichts erschüttert oder ergreift uns innerlich am Ende der Tragödie. Vor allem beruht das auf zwei Fehlern, in die Hebbel bei diesem Experiment verfiel. Den ersten bezeichnet er selbst: »Das Werk hat die Vorzüge und Fehler eines Stückes, in dem die Situation stärker akzentuiert ist wie die Charakterentwickelung« (T. 24. 10. 47).

Das war nun freilich, wie er selbst gesteht, seine »Intention«, aber diese brachte ihn eben auch um jede tragische Wirkung. Indem er hier seine Neigung fast aufgibt, psychologischen Problemen nachzuspüren, vielmehr alles aus »Ursächlichem« zu erklären sucht und dadurch glaubte, »der Zeit ein tiefes Symbol zu geben«, geht er über seine Theorie hinaus und zerpflückt innerlich das Ganze, das im einzelnen genial entwickelt ist. Die Tragödie ist nicht ein »aus lauter kleineren zusammengesetzter großer Kreis«, wie er von ihr sagte (Br.

Digitized by Google

an Kühne, 28. 1. 47), sondern der große Kreis löst sich am Schlusse doch auf. Die Charaktere lassen kalt, weil sie nicht aus dem Innersten heraus entwickelt werden. Sie springen gleichsam fertig in den Rahmen des Ganzen hinein und widersprechen dadurch Hebbels eigener Forderung einer langsamen, allmählichen Entwickelung innerhalb der Tragödie selbst. Die Menschen sind sittliche Symbole; sie sind Figuren ohne Fleisch und Blut, die der Dichter hin und her versetzt, wie er sie gerade braucht; aber es fehlt ihnen alle innere Wärme.

Der zweite Fehler liegt in der Ausarbeitung des Schlusses. Der Selbstmord Bertrams, der uns nach der Anlage seines Charakters, nach dem Versprechen, das er seiner Scheingemahlin Julia gegeben hat, unvermeidlich erscheint, dieser Selbstmord erfolgt nicht. Es ist gewissermaßen ein Schlag, der damit der in uns erregten Stimmung versetzt wird. Der Untergang der tragischen Person, als die der Dichter vor allem den Grafen Bertram zeichnen wollte, der uns die Lösung des Konfliktes bringen soll, bleibt aus und muß auch ausbleiben, wenn wir die plötzliche, ganz unerwartete Wendung sehen, die die ganze Situation am Ende erfährt.

Alle drei Hauptcharaktere: Antonio, der heißblütige Sohn des Räubers, Bertram, ein »in unaufgedrungener Anerkennung schwerer Selbstschuld zur Sache entwürdigtes Menschenleben«, Julia, die in leidenschaftlicher Hingabe an den Geliebten Gefallene und dadurch aus der Welt Ausgestoßene, alle beugen sich zuletzt unter der Idee, und die mit Notwendigkeit im Untergang des Individuums erwartete Lösung bleibt aus. Dazu kommt, daß Hebbel dem Problem des aus der Gesellschaft verwiesenen Menschen, das er in den drei Hauptcharakteren von den verschiedensten Seiten beleuchtet, nicht voll gerecht wird. Vor allem dem Hauptträger des Problems, dem Grafen Bertram, versucht er tragische Größe zu verleihen; aber er ging, indem er ihn kritisch sezierte, zu weit und konnte ihn nicht mit der »sittlichen Kraft« ausstatten, die allein wieder ihn aus seinem verpfuschten Leben emporheben konnte; er konnte ihn nicht zu dem »büßenden Helden« machen, als den er ihn am Schlusse zeigen wollte (vgl. dazu: Vorrede zur »Julia«).

Das, was Hebbel stets und auch hier, wie er ausdrücklich bemerkt, als Lebensaufgabe am Herzen lag, »den gegenwärtigen Weltzustand, wie er ist und wie er ward, darzustellen«, »mit Notwendigkeit aufs Problem, in dem der Bruch allein zum Vorschein kommt, hinzudrängen« (Br. an Kühne, 28. 1. 47), ist ihm hier und in dem kurz vorher entstandenen »Trauerspiel in Sizilien« am allerwenigsten geglückt. Alles in allem: ein Werk voll interessanter Handlung, voll gespannter Affekte,

Digitized by Google

in einzelnen Szenen genial durchgeführt, als Ganzes aber ein Experiment, das dem Dichter nicht gelungen ist.

3.

Hebbel steht mit seiner oben entwickelten Theorie vom Dramatisch-Tragischen weder im vollen Einklang noch im direkten Gegensatz zu den Ansichten der neueren Ästhetik des Tragischen, als deren Hauptvertreter ich Lipps und Volkelt nenne. Sah die spekulative Philosophie des 19. Jahrhunderts vermöge ihrer Richtung, aus dem Wesen der Vernunft die ganze Welt durch immanente Begriffsentwickelung abzuleiten, in der Tragödie allein ein Gefäß, das Welt- und Lebensanschauungen, seien es nun pessimistische oder optimistische, in sich einzuschließen habe, so verfällt ein Teil der neueren Ästhetiker in das andere Extrem und verwirft energisch die Ansicht, daß das tragische Kunstwerk dazu da sei, »Weltanschauungen zu predigen oder zu bestätigen«. Als Dichter bedürfe der Tragöde keiner Weltanschauung, die er sozusagen »für seinen Privatgebrauch« haben mag. Was er brauche, sei Kenntnis der Welt und des in ihr Möglichen (Lipps, Streit über die Tragödie). Ein anderer Teil nimmt eine vermittelnde Stellung ein, indem er dem Tragischen sehr wohl ein Eingehen auf Metaphysik und Welt- und Lebensanschauungen zugesteht, und zwar so weit, daß der Hörer oder Leser von der Tragödie erwarten könne, daß sie »die menschlichen, d. h. für die Beurteilung und Wertschätzung des Menschlichen unmittelbar entscheidenden Elemente der allgemeinsten Überzeugungen herausfühlen lasse«, freilich ohne dem Künstlerischen als solchem Schaden zuzufügen (Volkelt, Ästhetik des Tragischen).

Vergleichen wir mit diesen drei Ansichten über das, was die Tragödie darstellen kann und soll, die Meinung Hebbels!

Ebensowenig, wie es Hebbel immer gelungen ist, in seinen Tragödien das zur Darstellung zu bringen, was er nach seiner Theorie darlegen wollte, ebensowenig wird er auch in seiner Auffassung der ästhetischen Grundgesetze, sobald man ihre Gesamtheit ins Auge faßt, seiner Theorie voll gerecht. Wenn er die Forderung stellt, daß die dramatische Kunst ihre Aufgabe darin zu suchen habe, Menschennatur und Menschengeschick zu erforschen und darzustellen, d. h. psychologisch zu sein, nicht aber in die unergründlichen Tiefen der Metaphysik hinabzusteigen (M. W. ü. d. Dr.), so sind das Grundsätze, die vollkommen mit dem Standpunkt neuerer Ästhetiker übereinstimmen: die Abweisung einer Ästhetik, die die ganze Wirklichkeit aus Begriffen konstruieren und ihre Grundgesetze auf Ideen aufbauen will. Gewiß Grundsätze, die, wenn sie in vollstem Maße durchgeführt werden, die Ästhetik auf einen Weg weisen, auf dem sie sich frei machen kann

Digitized by Google

von dem Zwang, den ihr die spekulative Philosophie auferlegt hatte (vgl. Volkelt).

Aber Hebbel hat sich nicht frei machen können von jenem Zwange, den die ersten philosophischen Schriften, die er zu Gesicht bekam — Hegels und Solgers Ästhetik — auf ihn ausübten, oder die doch diejenige Anschauung in ihm bestärkten, die er selbst von ästhetischen Forderungen hatte. Wenn er auch von der philosophischen Gesamtanschauung beider sich abwendet und mehr der Kantschen Auffassung zuneigt (vgl. T. 30. 7. 35; 6. 1. 47; 16. 9. 46; 15. 10. 51; Br. an Bamberg, 27. 2. 46; an Cotta, 8. 1. 57 u. a.), so kann er doch ihren Einfluß, was seine ästhetischen Anschauungen betrifft, niemals verleugnen. Hebbel gefällt sich zu sehr darin, neben psychologischen auch ethischen und sozialen Problemen nachzuspüren, und steigt damit doch in die »Tiefen der Metaphysik« hinab. Er spricht es einmal selbst aus: »Alle Kunst verlangt ein ewiges Element; darum läßt sich auf bloße Sinnlichkeit kein Kunstwerk basieren« (T. Ende April oder Anfang Mai 37). Das Ideenhafte tritt trotz aller Umkleidung aus dem wirklichen, harten Dasein mit seinen Kämpfen allzu deutlich hervor. Er mischt zu sehr den Verstand in das Blut seiner Menschen, wie Bulthaupt bemerkt, und verfälscht dadurch oft, wie wir sahen, die psychologische Wahrheit. Es dürfte aber weniger ein verstandesmäßiges Denken und Sichhineinversenken sein, das ihn dazu verführt, sondern vielmehr das intuitive Hineindringen des Künstlers. Nicht bewußt führt er seine Probleme vom realen Boden des Lebens hinweg, sondern unbewußt vertieft er sich in seine Charaktere (T. 26. 11. 38).

Hebbels oben entwickelte Theorie des Tragischen erinnert, wie schon bemerkt, stark an Hegel. Wenn Hebbel der Tragödie die Aufgabe stellt, »den Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnis zur Idee« darzustellen, an der singulären Erscheinung das große sittliche, alles beherrschende Weltgesetz aufzuzeigen, wenn er bemerkt, daß Schuld und Versöhnung aus der »Inkongruenz zwischen dem Universum und der Erscheinung« hervorgehen, so steht er damit ganz auf dem Boden der Hegelschen Ästhetik. Hegel sagt etwa, daß die Tragödie das Individuum im Kampf zwischen seinem persönlichen und dem allgemeinen Weltwillen darzustellen habe. In Hebbels Tagebuch finden wir fast dieselben Worte: »Alles Leben ist Kampf des Individuellen mit dem Universum« (T. 13. 9. 40). Und ähnlich schon äußerte sich der 22jährige Dichter, als er zum ersten Male in Hamburg im »Wissenschaftlichen Verein von 1817« mit geistig ihm nahestehenden Menschen Fühlung gewann, zu einer Zeit also, als er noch nie eine Schrift Hegels gelesen hatte: »Was eine Tragödie ausmacht, liegt nur im Kampf des Menschen, nicht aber im Ausgang des Kampfes,

Digitized by Google

der wohl begrenzt, aber nicht ergänzt, wohl den äußeren, aber nicht den inneren Abschluß bringt«.

In allem dem liegt eingeschlossen, daß die Auffassung Hebbels vom Ziel des Tragischen, wie es oben kurz erwähnt wurde, abweicht. Das wird noch deutlicher, wenn man Lippsens weitere Forderung liest: »Der Tod ist nichts weniger als dasjenige, was den eigentlichen Sinn der Tragödie macht... Er ist vielmehr ein durchaus Sekundäres... Der Zweck der Tragödie aber ist kein anderer als der, uns die Macht des Guten in einer Persönlichkeit genießen zu lassen, wie sie im Leiden zu Tage tritt und gegen Übel und Böses sich betätigt, uns von dem Werte dieses Guten den denkbar tiefsten und reinsten Eindruck zu geben« (Streit über d. Tragödie). Damit kommt er der Schillerschen Ansicht ziemlich nahe, der dem tragischen Dichter das Ziel steckt, »das Gefühl der moralischen Zweckmäßigkeit zu einem lebendigen Bewußtsein zu bringen« (Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen). Dagegen halte man Hebbels Ansichten. Den Grundbegriff der neuen Tragödie findet er »in dem herben Gebundensein des höchsten Adels menschlicher Natur in Leid und Tod, und in dem dadurch bedingten, ja als notwendig vorausgesetzten Widerstand der Welt gegen das Große in seinem Werdedrang« (Rezension: »Die Dramatiker der Jetztzeit« von Ludw. Wienbarg). Die tragische Kunst habe von jeglicher Moralität abzusehen, die nur eine »angewandte, auf den nächsten Lebenskreis bezogene Sittlichkeit« sei (T. 30. 11. 46). Die Tragödie habe vielmehr erst dann ihren Zweck erfüllt, wenn sie die allgemeine sittliche Idee geläutert aus dem Kampf des Individuums gegen das Universum hervorgehen läßt, wenn die »Satisfaktion der Idee« durch den Untergang des ihr durch sein Handeln oder schon durch sein bloßes Dasein widerstrebenden Individuums erreicht ist. Die ursprüngliche Dissonanz aber, die zwischen der »Vereinzelung als unmittelbar gegebenes Faktum« und dem Universum besteht, muß die Tragödie stets unerledigt lassen (M. W. ü. d. Dr.). Indem Hebbel in jenem Dualismus das alleinige Lebensprinzip der Tragödie erblickt, indem er die unüberwindliche Disharmonie zwischen dem Ich und der Welt aufdeckt, erheben sich seine Tragödien zu jener herben Schönheit und Tragik, vor der wir bewundernd uns beugen. »Das Tragische ist nur zu verstehen, wenn man zugibt, daß Mensch und Welt disharmonisch sind« (Dessoir, Ästh.).

Ähnlich verhält es sich mit den Begriffen von Furcht und Mitleid, Schuld und Versöhnung. Auch hier ist bei Hebbel eine Ähnlichkeit mit den ästhetischen Ansichten der Hegelschen Schule unverkennbar, demnach ein Unterschied zu den Lehren neuerer Ästhetiker.

Alles Tragische beruht darauf, daß wir einen Menschen leiden

Digitized by Google

sehen und daß dieses Leiden in uns Mitleid und Furcht erweckt. Dies ist die durchgängige Ansicht seit Aristoteles. Auf der einen Seite (Lipps) werden die Aristotelischen Begriffe vollkommen aufrecht erhalten, aber im Gegensatz zu den Ansichten des anderen Teils der Ästhetiker, wie Volkelt, faßt Lipps den Begriff des Mitleids gar zu eng. Ihm ist es nicht ein Gefühl des Schmerzes, sondern ein Lustgefühl und zwar das »Gefühl des absoluten Menschenwertes«, und Furcht bedeute unser Fürchten mit und um den Helden, die Tragödie lehre also rechte Furcht und echtes menschliches Mitfühlen (Grundl. d. Ästh.). Bei Volkelt dagegen besteht die tragische Gefühlsbewegung »in dem scharfen Zusammensein unlustvoller Bedrängung und Bedrückung mit lustvoller Befriedigung und Kräftigung« (Ästh. d. Trag.). Die Aristotelischen Begriffe seien viel zu eng gefaßt, da vor allem alle erlösenden, befreienden und aufrichtenden Gefühle des Tragischen sich nicht unter seinen Begriff des Mitleids bringen lassen. Aristoteles hebt ausschließlich die subjektive Seite des Tragischen hervor; er begründet, wie Dessoir bemerkt, »in psychologischer und realistischer Art«, läßt aber die Frage nach dem eigentlichen objektiven Gehalt des Tragischen außer acht. Auch Hebbel hat diesen Fehler erkannt, wenn er sich auch nicht ganz klar darüber ausspricht: »Aristoteles hat auf die dramatische Kunst vielleicht noch schlimmer eingewirkt durch seine Bestimmung, daß die Tragödie Furcht und Mitleid erwecken solle, als durch seine Einheiten. Und doch ist jene richtig, wenn man nur eine Beschreibung des Gemütszustandes, den die Tragödie hervorbringen muß, falls sie echt ist, nicht für die Definition ihres Zweckes hält« ... (T. 15. 12. 46). Also auch Hebbel faßt wohl die Begriffe des Aristoteles viel weiter, als sie tatsächlich gehen. Auf jeden Fall aber vertritt er nicht jene optimistische Anschauung von Lipps, wonach der tragische Untergang allein ein Lustgefühl, ein Gefühl der »Erhöhung des Menschenwertes« auslösen soll.

Schuld und Versöhnung. Nach Lipps gibt die innere Macht des Guten das Thema der Tragödie. Jede Versöhnung besteht in uns. »Das, womit wir ausgesöhnt werden müssen, ist das Übel, das erlitten wird, oder das Böse, das leidet, das Schicksal oder die Persönlichkeit, oder das eine und das andere zugleich« (Str. ü. d. Trag.). Es fragt sich aber nicht, ob die tragische Person das Leiden — meist den leiblichen Tod — »unschuldig« oder »schuldig« erfährt, sondern allein der Aristotelische Standpunkt ist maßgebend: ob der Tod eine gerechte Strafe sei (ebenda). Volkelt verwirft diese wie auch die Hegelsche Ansicht, wonach die Schuld des tragischen Helden allein durch das Schicksal, d. h. durch den Weltwillen bestimmt wird. Allerdings gibt es auch nach Volkelt ein Tragisches der Schuld, wo das

Digitized by Google

Leid eine Art Sühne für eine sittliche Verschuldung ist; daneben aber stehen zahlreiche Fälle, in denen das Leid tragisch wirkt, ohne daß von einer vorhergehenden sittlichen Verfehlung die Rede sei.

Hebbel neigt auch, was die »Schuld« anbetrifft, der Hegelschen Ansicht zu. Hebbels Begriff von Schuld und Versöhnung braucht nicht noch einmal klargelegt zu werden (vgl. oben S. 49 ff.). Wenn nach Hegel in der Tragödie jedes Handeln eines Menschen zugleich andere, an sich aber ebenso berechtigte Forderungen des Sittlichen verletzt, so ist das derselbe Schuldbegriff, wie ihn Hebbel formuliert hat. Der Untergang ist unvermeidlich eben wegen dieser, freilich vom Standpunkt des Individuums unbewußten Verletzung anderer sittlicher Forderungen. Hebbel betont sogar ausdrücklich: »Hegel, Schuldbegriff, Rechtsphilosophie § 140, ganz der meinige« (T. Ende März 1844). Darauf ist es auch zurückzuführen, wenn er Handeln und Leiden geradezu identifiziert, indem er sagt, daß alles Handeln sich dem Schicksal, d. h. dem Weltwillen gegenüber in ein Leiden auflöst, und gerade dies wird in der Tragödie veranschaulicht. Alles Leiden aber ist im Individuum ein nach innen gekehrtes Handeln (V. z. M. M.). Hebbels Ansicht, daß alles Tragische in der »Selbstkorrektur der Welt« liege, welche durch die Maßlosigkeit und Überhebung des Individuums herbeigeführt wird, kommt der von Volkelt entwickelten Überhebungstheorie außerordentlich nahe.

Bei aller Ähnlichkeit von Hebbels ästhetischen Ansichten mit denen Hegels ist es aber interessant, zu beobachten, wie der Dichter sich dennoch von dem einseitig optimistischen Standpunkt, der gerade die Hegelsche Schule auszeichnet, abwendet und dem von Volkelt neuerdings wieder geforderten pessimistischen Standpunkt zuneigt. Das zeigen nicht nur zahlreiche Aussprüche Hebbels, so u. a. der, daß alle Tragik in der Vernichtung liege und nichts anschaulicher mache als die Leere des Daseins (Br. an Charl. Rousseau, 27. 7. 41), sondern es tritt vor allem in der bei ihm immer wiederkehrenden Darstellung der »Tragik der niederdrückenden Art« (Volkelt) hervor. Das »Tragische der befreienden Art«, das insofern einen höheren ästhetischen Reiz für uns hat, als es Lustgefühle der Harmonie und Versöhnung auslöst, zeigt er auffallend wenig.

Fassen wir das Gesamtergebnis noch einmal kurz zusammen:

Alle Tragik liegt begründet in der Inkongruenz zwischem dem Individuum und dem Universum, zwischen dem Menschenwillen und dem Weltwillen. Indem das Individuum über sich hinaus zur Idee fortschreiten will, verfällt es in Selbstüberhebung und Maßlosigkeit.

Digitized by Google

Die »dualistische Form alles Seins« tritt kraß hervor. Die durch das Individuum gefährdete Idee aber gesundet durch sich selbst und vernichtet das Individuum. Das ist die »Selbstkorrektur der Welt«, auf der alle Tragik beruht. Schuld und Versöhnung im üblichen Sinn existieren nicht. Der Untergang des Individuums ist gewissermaßen eine unverschuldete Schuld: unverschuldet, indem er ohne positiven Einfluß des Individuums, allein durch dessen natürliche Entwicklung erfolgt, verschuldet, indem die Existenz des Individuums an sich schon die Schuld — d. h. den Trieb zur Selbstüberhebung — in sich schließt. Die Versöhnung ist immer nur eine Versöhnung (= Wiederherstellung) der Idee. — Diese Ansichten hat der tragische Dichter mit allen ihren Konsequenzen in seinen Tragödien zu berücksichtigen. Auf der gewissenhaften Durchführung der in ihnen liegenden Gesetze beruht die tragische Wirkung. Sowohl Situation als Charaktere müssen in strengster Notwendigkeit der Darstellung der »Selbstkorrektur der Welt« genügen.

Hebbel ist es nicht immer gelungen, seiner Theorie gerecht zu werden. In der »Judith« leidet die tragische Stimmung unter der zu starken Hervorkehrung des Problems; am nächsten kommt er seinen Forderungen für die Tragödie in der »Maria Magdalena« und der »Agnes Bernauer«, ganz verfehlt ist aber die experimentierende Tragödie »Julia«, in der der Dichter zu viel auf einmal leisten wollte.

Mit diesen Ansichten über das Wesen des Dramatisch-Tragischen und der Tragödie steht Hebbel den ästhetischen Anschauungen der spekulativen Philosophie, vor allem Hegels, am nächsten, besonders mit seiner Definition der tragischen Schuld und Versöhnung. Die Neigung aber, der Ästhetik philosophische Betrachtungen unterzulegen, teilt Hebbel, trotz seinem Widerspruch, mit Hegel und seiner Schule. Mit der optimistischen Auffassung bei Lipps hat Hebbel nichts Gemeinsames, wohl aber mit der pessimistischen, wie sie Volkelt neuerdings verlangt.

Digitized by Google

III.

Der ästhetische Gegenstand.

Eine phänomenologische Studie.

Von

Waldemar Conrad.

In dem folgenden soll — wie schon der Titel andeutet — der Versuch gemacht werden, die sogenannte »phänomenologische« Methode auf die Ästhetik anzuwenden; zunächst ist daher die Eigenart dieser Methode im Gegensatz zu den in der Ästhetik sonst üblichen zu charakterisieren.

Um einen übersichtlichen und weiteren Kreisen verständlichen Text zu schaffen, muß ich mich hierbei mit dem Hinweis auf das Allerwesentlichste begnügen, will aber für diejenigen, die speziell für die Phänomenologie interessiert sind und an manchem etwas laxen Ausdruck Anstoß nehmen könnten, in Anmerkungen näher erläuternde, feiner durchführende und eventuell korrigierende Bemerkungen beifügen.

1. Die Methode.

Der natürliche Ausgangspunkt für jede Wissenschaft ist der Standpunkt des gewöhnlichen Lebens. — Wenn wir von diesem Standpunkte aus, ganz unbefangen und naiv, an das Untersuchungsgebiet der Ästhetik herantreten, so finden wir als das Tatsachenmaterial dreierlei vor: In erster Linie die Kunstwerke (»künstlich« hergestellte Objekte, verfertigt zu dem Zwecke, anderen durch bloßes Anschauen oder Anhören eine gewisse Art von Genuß zu verschaffen [1]); zweitens das Verhalten der Menschen zu denselben (das Produzieren, Reproduzieren, Genießen, Werten u. s. w.) und drittens ein analoges Verhalten der Menschen der Natur oder auch anderen, zu praktischen Zwecken »künstlich« hergestellten Objekten gegenüber.

Als Aufgabe der Ästhetik können wir es dann bezeichnen, dieses Tatsachenmaterial wissenschaftlich zu verarbeiten; und damit wäre eine vorläufige Abgrenzung des Gebietes der Ästhetik gegeben.

---

[1]) Etwa so nämlich würde man dieselben im gewöhnlichen Leben definieren.

Digitized by Google

Die dem gewöhnlichen Leben nächstliegende[1]) Art wissenschaftlicher Verarbeitung ist Beschreiben, Gruppieren und systematisches Ordnen, wo man dann die Kunstwerke und jene psychischen Geschehnisse wie andere Dinge und Vorgänge in der Natur behandelt, wo man etwa verfährt, wie die beschreibende Botanik und Zoologie mit ihrem vorgefundenen Stoff.

Und ebenso wie diese Wissenschaften wird auch die Ästhetik sodann dazu fortschreiten, Gesetzmäßigkeiten aufzusuchen (Entwickelungsgesetze u. s. w.) und wird von dem bloßen Aufsuchen endlich zur planvollen experimentellen Bestimmung der Gesetze der Wechselwirkung zwischen Kunstwerk und Mensch übergehen.

So schlägt die Ästhetik, wenn sie ihren Ausgangspunkt im gewöhnlichen Leben nimmt, zunächst dieselben Wege wie die Naturwissenschaften ein, weil auch das gewöhnliche Leben völlig von dem kausalen und naiv substantialen Gesichtspunkt beherrscht wird.

Weiter aber kann sie den Naturwissenschaften nicht folgen; denn der Übergang zu den exakten Kausalgesetzen, wie ihn die theoretische Physik und Chemie macht, würde uns zwingen, für die Statue oder die Musik Atomkomplexe, Luft- und Ätherschwingungen zu substituieren, und das hieße die Sphäre des Künstlerischen und somit des Ästhetischen offensichtlich verlassen[2])[3]).

---

[1]) Jedenfalls ist dies die der heutigen Zeit nächstliegende Art wissenschaftlicher Verarbeitung, einer Zeit, der die naturwissenschaftlichen Interessen und die Erfolge, die wir den naturwissenschaftlichen Methoden zu verdanken haben, das Gepräge gibt. — In obigem soll also nicht etwa die historische, wirkliche Entwickelung wiedergegeben werden, sondern ein Gang, wie ihn ein heutiger, unbefangener Mensch vernünftigerweise einzuschlagen hätte, und diese Darstellung soll zeigen, wie ein solcher über diese naturwissenschaftlichen Methoden hinausgeführt wird. Tatsächlich hat die Ästhetik natürlich schon früh gefragt, weshalb wir das eine »schön« finden, das andere nicht, und dafür Gründe mehr oder weniger spekulativer Art angegeben.

[2]) Dagegen kann man an diese naturwissenschaftliche Gesetzesästhetik in diesem Gedankenzusammenhang das Aufstellen von ästhetischen »Postulaten« schließen durch einfache Umwendung der zuvor genannten Gesetze in die normative Form. Aus dem Satz: »Das normale Auge folgt erfahrungsgemäß unwillkürlich einem in der Ferne sich verlierenden Weg, einer Pappelallee u. s. w. von den mächtigen vordersten Bäumen an in die Tiefe«, wird der normative Satz: »Wenn du das Auge von vorn nach hinten ziehen willst, so ist eine Pappelallee u. dergl. ein sehr geeignetes Mittel.« — Dies ist zunächst noch eine bedingte Gesetzesform, geht aber dann in eine unbedingte über und wird ästhetische Norm durch die Zurückführung auf die allgemeine Bedingung der »Schönheit«, die in dem Sinne des Künstlerisch-wertvollen das letzte Prinzip aller Ästhetik ist. Wenn wir also dem vorgenannten Satze den anderen hinzufügen können: »Daß das Auge vom Vordergrund in die Tiefe gezogen werde, ist erfahrungsgemäß Vorbedingung für das Zustandekommen eines wahrhaft künstlerischen Eindrucks von einem Gemälde«, dann wird jenes bedingte Postulat

Digitized by Google

Kann man hier aber auch das Aufsuchen der kausalen Zusammenhänge nicht derartig steigern, so ist hingegen die Methode der Beschreibung einer Weiterbildung fähig. Man leitet diese Weiterbildung der deskriptiven Methode vielleicht am besten folgendermaßen ein.

Nachdem wir bisher das gesamte der Ästhetik vorliegende Tatsachenmaterial unter dem Gesichtspunkte dinglicher Objektitäten und deren kausaler Beziehungen betrachtet hatten, werden wir bei dem Phänomen des ästhetischen Urteilens auf eine ganz andersartige »Beziehung« aufmerksam, die in deren Eigenart begründet ist.

Wenn wir ein Kunstwerk werten: »Das ist schön« oder »das ist nicht schön«, so ist dieses (aktuelle) Urteilen zwar sicherlich auch irgendwie eine »Wirkung« des Kunstwerkes, aber es ist jedenfalls mehr als das: Wir sagen, »das Urteil meint etwas« oder »es bezieht sich auf einen Gegenstand und wertet diesen«. Oder, solange wir von dem aktuellen Urteilen sprechen, sagen wir etwa »wir meinen etwas in dem Urteil«, »wir sind auf einen Gegenstand gerichtet und werten diesen«. Und dieselbe »Beziehung auf einen Gegenstand« finden wir dann bei näherem Zusehen in gleicher Weise bei den »Akten«, die das Urteil »fundieren«, bei dem Betrachten, Erfassen und Genießen des Kunstwerkes [1]).

---

ein absolutes: »Du sollst das Auge durch eine Allee oder dergl. zwingen, von vorn ausgehend sich in die Tiefe zu versenken.« Also eine normative Gesetzesästhetik, aber durchaus eine naturwissenschaftliche! — Vgl. auch die Darstellung des Zusammenhanges der beschreibenden und normativen Wissenschaften bei Dessoir (»Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft«, Stuttgart, Ferd. Enke, 1906, S. 94 f.).

[5]) Natürlich liegt im Falle aktueller Kunstwahrnehmung und aktuellen Kunstgenusses ein Vorgang vor, dem wir physische und eventuell psychische exakte Kausalität supponieren: Die Marmorstatue reflektiert Lichtstrahlen, diese reizen unsere Netzhaut, die Reizung pflanzt sich fort zum Gehirn, setzt dort sekundär weitere Teile in Miterregung — und ähnlich auf psychischer Seite; aber über dies »Supponieren« kommen wir dort nicht hinaus.

[1]) Ob wir das Kunstwerk immer und ob wir alles an demselben »gegenständlich« haben, darüber soll dadurch nicht entschieden sein. Es scheint vielmehr von vornherein zweifellos, daß man auch in einem Kunstwerk, z. B. einer Musikaufführung, »leben« kann. Wieder eine andere Frage aber ist, ob sich an ein solches Erlebnis dann unmittelbar ein Werturteil knüpfen, ob ein solches Erlebnis ein Werturteil »fundieren« kann. Wir entnehmen diese durch Anführungsstriche hier hervorgehobene Terminologie zum Teil E. Husserls »Logischen Untersuchungen« (Halle 1900 und 1901 M. Niemeyer) und müssen für das Verständnis des prägnanten Sinnes derselben auf dieses Werk hinweisen, auch habe ich H.s letzte Vorlesung über die »Hauptstücke aus der Phänomenologie und Kritik der Vernunft« (vom Sommer 1907) bei der Überarbeitung dieses Teiles noch nach Möglichkeit berücksichtigt und mich der dort verwandten und für seine kommenden Publikationen maßgebenden Terminologie angeschlossen.

Digitized by Google

Ich will hinzufügen, daß wie der Zuhörer beziehungsweise Zuschauer, so auch der Künstler bei seinem Produzieren und Reproduzieren das Kunstwerk derartig »als einen Gegenstand« im Auge hat, den er als einen identischen festhält, während er sukzessive einen Teil nach dem anderen in Realität überführt; daß auch bei ihm den mannigfachen Phänomenen, die die psychische Seite der künstlerischen Tätigkeit ausmachen, dieses »Meinen« oder dieses »Hinblicken auf einen Gegenstand« zu Grunde liegt[1]); daß also eben dieses Phänomen für die Ästhetik überhaupt von hervorragender Bedeutung ist.

Diese sogenannte »intentionale« Beziehung, auf die zuerst Husserl die allgemeine Aufmerksamkeit gelenkt hat, birgt nun durch folgende Eigenart den Keim zur Weiterbildung der deskriptiven Methode in sich.

Sie tritt nämlich auf in verschiedenen Graden der Klarheit, Bestimmtheit oder »Erfüllung«[1]); das »Meinen« des Gegenstandes kann über das Gegebene hinausgehen oder darin seine »Erfüllung« finden; das »Erfassen« kann ein adäquates sein oder ein inadäquates[2]); das »Hinblicken« oder »Aufmerken« kann sein Ziel erreichen oder nicht[3]); u. s. w. Die Weiterbildung jener beschreibenden Methode besteht nun darin, daß ich den mir[4]) zunächst unklar und unbestimmt in einem mehr oder weniger leeren »Meinen« vorschwebenden Gegenstand, den ich zur Beschreibung seines Wesens ins Auge gefaßt habe, mir[4]) »näher« bringe und zwar mir sukzessive eine Seite nach der anderen zu adäquater Anschauung bringe und darauf eine Beschreibung seiner einzelnen Wesenseigenschaften gründe, die also in evidenten Urteilen gipfelt[5]).

Nun ist es selbstverständlich, daß es im Sinne jeder Beschreibung

---

[1]) Ob diese Arten des Auftretens Formen der intentionalen Beziehung selbst sind oder Formen eines sie in sich fassenden Phänomens, ist für unsere Zwecke gleichgültig.

[2]) Je nachdem besitzt das sich darauf aufbauende Urteil Evidenz oder nicht.

[3]) Durch diese mannigfachen Wendungen, die natürlich nicht schlechthin hier identifiziert werden sollen, soll nur darauf hingewiesen werden, wie unsere Sprache sehr wohl das in Frage stehende Phänomen kennt. Und die verschiedenen Wendungen mögen das Gemeinsame klarer hervortreten lassen.

[4]) Ich sage »mir«, denn ich kann nur erklären, was — objektiv gesprochen — mir vorschwebt. Ob dies dasselbe ist, was einem anderen, etwa bei Gebrauch desselben Wortes, vorschwebte, ist eine andere Frage; von der »kommunikativen« Funktion, von der Verständigung verschiedener Personen sehen wir also völlig ab.

[5]) Wir müssen uns darauf beschränken zu sagen, daß die Beschreibung in evidenten Urteilen »gipfelt«, denn es kann natürlich nicht davon die Rede sein, daß bei einer phänomenologischen Analyse alle Urteile evidente seien. Vielmehr gehört *in praxi* notwendig zu dem Verfahren das »Näher- und Näher-Bringen«, Umwege und Umschreibungen mannigfacher Art, bis wir endlich »die Sache selbst« sehen.

Digitized by Google

liegt, sich auf möglichst vollkommene Anschauung zu stützen; auch der Zoologe wird seinen Gegenstand in die Stelle des deutlichsten Sehens rücken, ihn eventuell unter das Mikroskop legen. Aber es ist ebenso klar, daß er von seinem Gegenstande niemals eine so »vollkommene« Anschauung erhalten kann, um evidente Urteile im strengen Sinne in seiner Beschreibung geben, um auch nur eine einzige Eigenschaft mit Evidenz aussagen zu können; denn bezüglich jedes Merkmals und bezüglich der Existenz [1]) des Gegenstandes überhaupt müssen wir die Möglichkeit einer Täuschung offen lassen.

Wir aber haben es gerade, wie gesagt, auf Evidenz abgesehen, wir machen mit der »Adäquatheit« des Erfassens Ernst; ebenso wie der theoretische Physiker mit der Exaktheit seiner Kausalgesetze.

Daraus ergibt sich nun erstens, daß man an die Beschreibung völlig voraussetzungslos herantreten muß, nämlich ohne etwas vorauszusetzen, was nicht selbst evident eingesehen ist. Die Voraussetzungslosigkeit kann man also als erste charakterisierende Folgerung jener Wesensbestimmung der phänomenologischen Methode anführen.

Zu diesen unzulässigen Voraussetzungen gehört vor allem die der Existenz der Welt mit ihren Dingen und psychischen Individualitäten; also alle »Transzendenz« in diesem Sinne. Die Phänomenologie hat also — um die Husserlschen Worte zu gebrauchen — die »Phänomene [2]) zu beschreiben nach ihrem rein immanenten, im Schauen der Evidenz zu erfassenden Gehalt und Sinn, also ohne sich in die Existentialbestimmungen und -erklärungen der Erfahrungskenntnis und -wissenschaft zu verlieren.«

Dem Naturwissenschaftler wird dies vielleicht klarer werden, wenn ich sage: Dieses »Zurück zu den Phänomenen selbst« korrespondiert dem Ostwaldschen »Zurück zu den wirklich beobachteten Tatsachen«! — Wie wir in der Chemie in Gefahr sind, bei einer so glänzenden Hypothese, wie der der atomistischen Materienkonstruktion, zu vergessen, daß es eine Hypothese ist, wie wir dort unwillkürlich jede Beobachtung sofort umdeuten im Sinne derselben, ja überhaupt schon mittelst jener Hypothese wie mit einer Brille beobachten und nicht mehr wissen, was eigentlich vorlag, so sind wir zunächst kaum im stande, die Erscheinungen so zu beschreiben, wie wir sie eigentlich haben, wie sie uns ohne jene schon im Beobachten vollzogenen ding-

[1]) Der Gedanke einer möglichen Täuschung bezüglich der Existenz und aller Merkmale gleichzeitig ist allerdings ein Widersinn, wie Husserl in der genannten Vorlesung z. B. dartat. Auch um die »Täuschung« zu prädizieren, muß etwas vorhanden sein, das eine gegenständliche Identität aufrecht erhält.

[2]) Daher stammt der Name »Phänomenologie«.

Digitized by Google

lichen und kausalen Umdeutungen entgegentreten. Und doch bringen jene Umdeutungen an Stelle der Evidenz die Wahrscheinlichkeit in alle Beobachtungen, die Wahrscheinlichkeit, die aller Erfahrungskenntnis zukommt. Wir werden diese Schwierigkeiten [1]), solche reine Anschauungen zu erhalten und alle noch so »selbstverständlichen« oder noch so wohlbegründeten Kenntnisse aus der Sphäre der »Natur« auszuschalten, im Verlaufe der Arbeit vielfach kennen lernen.

Es ergibt sich als zweite Folgerung, daß die phänomenologisch zu beschreibenden Gegenstände nicht »Dinge«, nicht individuelle Naturobjekte, *Concreta* sein können, denen reale Existenz zugeschrieben wird, sondern nur ideale Objekte, von denen sich »Wesenseigenschaften« aussagen lassen [2]).

Als dritte Folgerung ergibt sich, daß man sich auf Eigenbeobachtung beschränken muß, da man nur bei sich selber der Evidenz gewiß sein kann; genau so wie der Mathematiker selbst »rechnet«, selbst denkt und nicht Fragebogen verschickt oder Versuchspersonen vor sein Dreieck führt — natürlich unter Verzicht auf die Wirklichkeit seiner Objekte, ja die Wirklichkeit (nämlich Naturwirklichkeit) seiner Gesetze. Aber während uns bei ihm dies Verhalten selbstverständlich erscheint, macht es auf anderen Gebieten immer wieder Schwierigkeiten, die wesensverschiedenen Objekte und Methoden der Naturwissenschaften und apriorischen Wissenschaften auseinander zu halten.

Wenn man also auf einen intentionalen Gegenstand rein als solchen, ohne irgend welche Voraussetzungen gerichtet ist und von ihm Wesenseigenschaften mit Evidenz aussagt, so ist die naive deskriptive Methode übergegangen in die sogenannte »phänomenologische«, die Husserl zur Grundlegung der Erkenntnistheorie zuerst ausgearbeitet hat.

Wir wollen also versuchen, dieselbe hier nun auf die Ästhetik anzuwenden.

Als das zu verarbeitende Material hatten wir eingangs eingeführt die Kunstwerke selber, das Verhalten der Menschen zu denselben und ein analoges Verhalten derselben anderen Gegenständen gegenüber.

Die Kunstwerke als individuelle Naturdinge entziehen sich nun

---

[1]) Noch mehr allerdings treten dieselben bei Untersuchung der »psychischen Seite« hervor als hier bei der gegenständlichen (vgl. S. 79 u. 80).

[2]) Der Unterschied der Geisteshaltung, ob wir auf ein reales, individuelles Ding, ein *hic et nunc,* eingestellt sind oder auf einen idealen Gegenstand (ein »Wesen«), wird vielleicht am klarsten durch die Verschiedenheit der Fragestellung, mit der wir herantreten; in dem ersten Falle wird gefragt: »was ist dort für ein Ding?«, hier aber: »was ist das, das da meinem Wahrnehmen, Phantasieren u. s. w. als solchem vorschwebt?«

Digitized by Google

allerdings einer solchen phänomenologischen Beschreibung, und das psychische Verhalten als aktuelles psychisches Phänomen ebenso. Wenn uns also, wie in gewöhnlicher Dingwahrnehmung, diese Kunstwerke oder — »in Reflexion auf« den Wahrnehmungsakt selbst — diese psychischen Phänomene als Gegenstände unseres Interesses mit der Forderung nach vollkommenerer Anschauung, nach Klärung und erschöpfender Beschreibung gegenüberstehen, so können wir dieser Forderung nicht in evidenter Weise genügen, sondern müssen uns mit naturwissenschaftlicher Wahrscheinlichkeit begnügen. Eine solche Kunstwissenschaft kann also nicht phänomenologisch verfahren, ebenso wenig eine Ästhetik, die es mit den Inbegriffen dieser Wirklichkeiten zu tun hat.

Tatsächlich aber liegt dem Kunstgenusse nicht eine gewöhnliche Dingwahrnehmung zu Grunde. Wenn der Musiker eine Partitur liest, so ist es natürlich nicht das Manuskript, das Gegenstand seines Genießens und Wertens ist. Und wenn uns eine Symphonie durch Pfeifen »angedeutet« wird, so ist der Gegenstand, der uns dort andeutungsweise unvollkommen entgegentritt, — so daß er das Bedürfnis nach vollkommenerer Anschauung erweckt — nicht der reale physische Vorgang, sondern ein ideales und daher der Phänomenologie zugängliches Objekt; denn wir werden nicht, um zu vollkommenerer Anschauung zu gelangen, dasselbe möglichst genau noch einmal pfeifen, sondern wir werden etwa die Symphonie vierhändig spielen, um uns so ein deutlicheres »Bild« von ihr zu verschaffen, oder in einem Dilettantenorchester, das trotz fehlender Bläser und sonstiger Unvollkommenheiten, doch noch weit mehr das eigentliche gemeinte Kunstwerk wiederzugeben vermag. Und wenn wir dann endlich eine richtige und vorzügliche Orchesteraufführung erlebt haben, so werden wir sagen, daß wir eine sukzessive größere Erfüllung der anfänglichen Intention erfahren haben. Diese anfängliche Intention war nämlich auf »die Symphonie« gerichtet, »die Symphonie«, die wir nachher in einem ästhetischen Urteil werten und von der wir die Wertung der »Aufführung« auch bei der Orchesterwiedergabe sehr wohl trennen; und jene Akte, in denen wir sie uns deutlicher und deutlicher vor Augen führten — hier in Stufen einer Quasibildlichkeit —, waren die für die Wertung grundlegenden Akte ästhetischen Erfassens und Genießens.

Wenn wir also diesen idealen Gegenstand, »die Symphonie«, uns »näher« bringen und auf Grund von adäquater Anschauung Wesenseigenschaften von ihm mit Evidenz aussagen, so lösen wir damit nicht das eigentliche Kunstwerk auf, wie bei dem Rückgang auf exakte Naturgesetze, sondern beschreiben gerade vielmehr das, was sichtlich

Digitized by Google

im eigentlichsten Sinne das (von Künstlern und Zuschauern) »gemeinte« Kunstwerk ist. Ob dasselbe je vollständig beschrieben werden kann, ist eine andere Frage.

Und wie bei der Musik, so ist das auch bei der anderen zeitlichen Kunst, der Poesie, schon bei flüchtiger Selbstbesinnung unzweifelhaft, ja selbstverständlich, daß nicht das aus der Hand des Künstlers hervorgegangene »Ding«, das papierene Manuskript, aber auch nicht der Naturvorgang der einzelnen Rezitation »das Gedicht« ist[1]). Denn wir trennen auch hier sehr wohl die Wertung (beziehungsweise den Genuß) der »Rezitation« und »des Gedichtes« selbst. Ich betone, auch bei vollkommener Wiedergabe blicken wir auf das »Gedicht«, das hier (und vielleicht öfter) seine Realisation, seine »Wiedergabe« gefunden hat.

Daß ein solcher idealer Gegenstand auch bei den räumlichen Künsten eine Rolle spielt, werden wir später ausführlicher darlegen, hier genügt es, darauf hinzuweisen, daß man bei dem Kunsthandwerk auch sehr wohl etwas, das man »die Komposition« nennen könnte, von der »Ausführung« trennt, speziell beim Werten trennt.

Daß bei den »freien« bildenden Künsten der »Komponist« auch der Ausführende zu sein pflegt und daß er die Idee meist nur ein einziges Mal realisiert, ist kein prinzipieller Unterschied. Auch dort werden wir, sofern wir nicht speziell die Ausführung kritisieren wollen, in dem real vor uns stehenden Objekt jenen idealen Gegenstand, jenen Plan, jene Idee, die hier verwirklicht ist, ins Auge fassen; so wie wir etwa in einem Fahrrad, das uns als »Modell Wanderer 1907« vorgeführt wird, den hier realisierten Konstruktionsplan werten[2]).

Genauer hätte man wohl bei Wahrnehmung eines Kunstwerkes dreierlei mögliche Geisteshaltungen zu unterscheiden, abgesehen von der gewöhnlichen Dingwahrnehmung:

1. Die Erscheinung repräsentiert uns das Ding der Wirklichkeit (so wie es bei jeder Dingwahrnehmung überhaupt statthat) und dies Ding der Wirklichkeit, ausgestattet mit gewissen, ihm nur »eingefühlten« und nur »scheinbar« zukommenden Eigenschaften steht uns als wirklich seiend gegenüber. Dies könnte man das »wirkende Kunstwerk« nennen, da es dasjenige ist, das die Tränen hervorlockt, zum Lachen reizt, das ein ganzes Parterre in Aufregung versetzen kann, kurz psychomotorisch in dieser Welt der Wirklichkeit wirksam ist.

2. Das in der Erscheinung repräsentierte Objekt repräsentiert seiner-

---

[1]) Dennoch finden wir, auch noch bei Dessoir z. B. (a. a. O. S. 237), den mindestens mißverständlichen Ausdruck, daß »jedes literarische Werk mit der Niederschrift fertig« sei — abgesehen vom Drama und zum Unterschied von der Musik. Wir kommen darauf bei Behandlung der Poesie zurück.

[2]) Den Unterschied vgl. Abschnitt d.

Digitized by Google

seits (aber natürlich in anderem Sinne) durch oder in gewissen Seiten den gemeinten idealen Gegenstand, den wir den »ästhetischen« nennen wollen.

3. Oder endlich die Erscheinung repräsentiert unmittelbar diesen idealen, ästhetischen Gegenstand.

Was wir allein untersuchen wollen und können, ist »der ästhetische Gegenstand«, nicht das Objekt der Wirklichkeit, wir haben daher nach Möglichkeit den letzten Fall herzustellen [1]). Und es kann also hiernach die Kunstwissenschaft als Wissenschaft von den einzelnen ästhetischen Gegenständen »phänomenologisch« verfahren, indem sie einerseits sich in ihrer Beschreibung auf das evident Geschaute ohne Deutung und ohne Voraussetzungen beschränkt, anderseits jene zuletzt beschriebene, rein ästhetische Geisteshaltung im prägnanten Sinne einnimmt und festhält.

Wir können aber ebenso wie diese bestimmte Symphonie auch das Genus »Symphonie überhaupt« oder »musikalischer Gegenstand überhaupt« im Auge haben, jetzt nicht als Gattungsbegriff von Wirklichkeiten, sondern als Typus von Möglichkeiten. Dies sind natürlich *a fortiori* nicht-reale Gegenstände, von denen sich auf Grund adäquater Anschauung gewisse Wesenseigentümlichkeiten mit Evidenz aussagen lassen; ob alle, bleibe wieder dahingestellt. Jedenfalls ist in dieser Weise ein ganz ungeheures Gebiet von (»unklaren«) Meinungen »aufklärbar«. Das letzte Glied dieser Kette wäre etwa das Wesen von »Kunst überhaupt«, das derartig aufzuklären wäre.

Wenn wir auch hier nicht von Begriffsanalyse reden, so geschieht dies mit Rücksicht auf die Vieldeutigkeit dieses Wortes, vor allem, um eine Verwechslung mit verbaler Bedeutungsanalyse zu vermeiden, die das Bedeutungsganze in seine Bedeutungselemente, z. B. die »fünfte Beethovensymphonie« in die konstituierenden Elemente »fünfte«, »Symphonie« u. s. w. zerlegt, während unsere Gegenstandsanalyse in dem Gegenstandsganzen die Töne, Takte u. s. w. als konstituierende Bestandteile aufweist.

Außer dieser Gegenstandsreihe können natürlich auch die Typen der psychischen Phänomene des ästhetischen Betrachtens, Genießens, Wertens u. s. w. bis herab zu den niedersten spezifischen Differenzen Gegenstände solcher phänomenologischer Analyse werden, als ideale »Wesen«, als Typen von Möglichkeiten, nicht Inbegriffe von Wirklich-

---

[1]) Der Terminus »ästhetischer Gegenstand« ist hier also in einem prägnanten Sinne gebraucht und wohl zu unterscheiden von dem gleichlautenden Ausdruck bei Dessoir und anderen, die diesem »objektiven« »Gegenstand« den »subjektiven« »Eindruck« gegenüberstellen. Vgl. Dessoir a. a. O. S. 116 u. s. w.

Digitized by Google

keiten. Wir haben also zwei Reihen: eine (subjektive) psychische und eine (objektive) »gegenständliche«[1]).

Wir wollen uns hier auf die letztere beschränken; und zwar an Beispielen aus den verschiedenen Künsten das Wesen des musikalischen, malerischen Gegenstandes u. s. w. in seinen Hauptzügen studieren, um dann das Wesen des »ästhetischen Gegenstandes überhaupt«, als der nächsthöheren Gattung im Gegensatz zu den Gattungen »realer«, »mathematischer« Gegenstände u. s. w. festzustellen.

2. Der ästhetische Gegenstand der Musik.

a) Voruntersuchung über den Einzelton.

Wir folgen der üblichen Einteilung der Künste nach ihren Kunstmitteln in Poesie, Musik u. s. w. bei der Anordnung unseres Stoffes[2]), setzen die »zeitlichen« voraus und beginnen mit der Musik speziell.

Wir suchen also festzustellen, was zum Wesen eines musikalischen Gegenstandes (notwendig) gehört.

Auf einfache Gegenstände könnte man nur hinweisen, sie benennen, sie einordnen in andere, bekannte Phänomene und überhaupt ihre Beziehung zu anderen bekannten Gegenständen aufweisen, aber Beziehungen sind natürlich keine Wesenseigenschaften des Gegenstandes, sondern gründen nur in denselben, tragen höchstens indirekt zur Kenntnis des eigentlichen Wesens, auf das es abgesehen ist, bei.

Komplexe Gegenstände aber kann man durch Zerlegen in »Stücke« und in »Seiten« auf einfache zurückführen, und man kann auf die Art hinweisen, wie sie sich aus diesen aufbauen, auf ihre »Konstitution«.

Ehe wir zur Analyse eines eigentlichen musikalischen Gegenstandes übergehen, wollen wir kurz das Wesen eines einzelnen Tones zu beschreiben suchen. Ein solcher ist zwar nie selbst und allein schon »Musik« — (dies wäre eine erste Wesenseigentümlichkeit von »Musik überhaupt«!) — spielt aber sichtlich eine wichtige Rolle für Musik.

Die naive Deskription würde sich beschränken zu sagen: Jeder Ton besitzt außer seinen Orts- und Zeitbestimmungen, die ihn zu dem

---

[1]) Doch darf das »subjektiv« und »psychisch« natürlich nicht in einem Sinn verstanden werden, der auf die existentiale Sphäre rekurrierte. Diese bleibt auch bei der phänomenologischen Analyse des »Typischen« außer Spiel.

[2]) Und zwar wollen wir insoweit ganz naiv verfahren, als wir die Frage, ob der Gegenstand vor und nach der Analyse derselbe ist und sein kann, völlig beiseite lassen. — Über den Wert dieser Einteilung ist damit natürlich nichts vorweggenommen.

Digitized by Google

individuellen Ton machen, eine Höhe, Intensität, Dauer und Klangfarbe. Naturwissenschaftlich-mathematisch ausgedrückt: der »Ton überhaupt« ist als Funktion jener vier Variabeln anzusehen, durch deren Fixierung er eindeutig bestimmt ist.

Als Folgerungen aus dieser Definition, bezw. als Eigenarten, die aus diesen sein Wesen konstituierenden Merkmalen sekundär hervorgehen, wäre dann anzuführen, daß jeder solche Ton zerstückbar ist — faktisch bis zur Grenze der Unterschiedsempfindlichkeit, gedanklich in infinitum bezw. bis zur einzelnen Tonschwingung, daß solche Töne sich kontinuierlich und diskontinuierlich aneinanderreihen lassen u. s. w.[1]).

Auch ein — geometrischer — Körper läßt sich eindeutig bestimmen durch Angabe der Höhen-, Breiten- und Längenverhältnisse, aber er ist dadurch nicht beschrieben. Es ist vorausgesetzt, daß wir schon die Eigenarten 1-, 2- und 3-dimensionaler Ausdehnung kennen. — Ebenso hier beim Ton. — Nun ist freilich zuzugeben, daß eine Tonhöhe etwas nicht weiter zu Beschreibendes ist; sondern etwas Einfaches, auf das man nur hinweisen kann. Sie hat auch nicht ihresgleichen, nichts, womit man sie analogisieren könnte. Aber die gesamte Tonhöhenmannigfaltigkeit einerseits, das Verhältnis von Höhe und Intensität u. s. w. anderseits ist einer gewissen mittelbaren Beschreibung noch zugänglich. Uns interessiert hier nur das letztere; und wir können bei der Durchführung eine von Husserl in der genannten Vorlesung skizzenhaft gegebene phänomenologische Analyse benutzen.

Bei einer Tonwahrnehmung haben wir einen einfachen, nicht weiter zu beschreibenden »Inhalt«, das repräsentierende Tonbild, welches macht, daß wir nicht eine leere Tonmeinung haben, sondern eine erfüllte, eine von Anschauung getragene »Wahrnehmung«. — Der mittels und in diesem »Inhalt« gemeinte Gegenstand, der in verschiedenen individuellen Wahrnehmungen der identische sein kann, besitzt nun jene verschiedenen »Seiten«, sichtlich aber nicht in koordinierter Weise.

Die Tonhöhe scheint für den Ton am wesentlichsten, die Klangfarbe am unwesentlichsten zu sein; nach der Höhe wird der Ton benannt, an ihr wiedererkannt. Natürlich kann es sich hier nicht um eine Relativität von Wesenszugehörigkeit handeln, da mit Evidenz einzusehen ist, daß nie einer der Faktoren fehlen kann, die Klangfarbe so wenig wie die Höhe, und ein Mehr oder Weniger von Zugehörigkeit daher keinen Sinn hat. — Anderseits ist aber zu betonen, daß es sich auch nicht um eine bloße subjektive Bevorzugung von mir und vielleicht von den meisten Menschen handelt. Dies mag außerdem noch

[1]) Näheres in dem Abschnitt über das »akustische Naturobjekt«.

Digitized by Google

vorliegen und mag vielleicht seinen Grund in jener Wesenseigentümlichkeit haben; auf diese allein aber kommt es uns an.

Zunächst die Tondauer! Daß sie ein eigenartiges Merkmal den anderen gegenüber ist, läßt sich leicht folgendermaßen zeigen. Man kann sagen: der Ton erfüllt die Zeit, nämlich mit seiner Höhe, Intensität und Klangfarbe, oder das Ganze aus diesen drei Faktoren erfüllt die Zeit. Aber nicht umgekehrt etwa: der Ton erfüllt die Tonhöhe vermöge seiner Dauer, Intensität und Klangfarbe oder das Ganze aus diesen drei Faktoren erfüllt die Tonhöhe. Die Dauer, die in jener mathematisch-naturwissenschaftlichen Gleichung als eine unter anderen Variabeln auftrat, ist also eine den anderen ganz unvergleichbare Größe, die Gleichung bedeutet nur ein Abhängigkeitsverhältnis, und die Beziehung der Dauer zu dem Ganzen ist eine ganz eigenartige, einseitige, nicht umkehrbare, die durch den Ausdruck »erfüllen« charakterisiert wird. — Zweitens — und das ist noch wichtiger — die Zeit, dieselbe Zeit kann man sich auch durch anderes erfüllt denken, z. B. durch eine Farbänderung, aber ein Ton kann nie etwas anderes »erfüllen« als eben eine Zeitdauer [1]).

Bei den körperlichen »Dingen« ist man sehr früh darauf aufmerksam geworden, daß die räumliche Ausdehnung eines solchen Körpers (die wir nicht ohne weiteres mit einem Teil des einen unendlichen Raumes identifizieren können) einerseits, die Farbe etc. anderseits eine verschiedene Rolle für die Konstitution dieser Dinglichkeiten spielen. Wir haben hier ähnliche Verhältnisse wie vorher: Farbe breitet sich über eine Fläche aus, aber nicht umgekehrt, und sie kann sich immer nur über eine Fläche ausbreiten, die Fläche dagegen kann auch durch anderes als Farbe (z. B. Glätte) »überdeckt« sein. Dieses »Überdecken« einer Fläche kann man in Anlehnung an einen alten Sprachgebrauch als »Inhärenz« bezeichnen, so daß also die Fläche beziehungsweise geometrische Räumlichkeit die »Substanz« wäre, der die Farbe oder taktuelle Bestimmtheit »anhängt«. Diesem ist nun entschieden verwandt das in Rede stehende Verhältnis der Höhe, Intensität und Klangfarbe eines Tones zur Tondauer, so daß man auch hier von einem Inhärenzverhältnis zu reden geneigt ist; denn auch ein solches Zeitstück kann, wie wir schon sahen, von anderem als Tonqualitäten erfüllt werden, und anderseits ist die Tondauer in der Zeit verschiebbar, wie der von einem Körper eingenommene Raum; der Ton führt seine Dauer mit sich, wie der Körper seinen Raum.

[1]) Nebenbei bemerkt: man kann natürlich immer sagen, der Ton »besitzt« Dauer, und so bei allen Merkmalen gleichermaßen, aber dabei sieht man eben von den verschiedenen Arten des »Besitzens« ab und verwischt die Unterschiede der Kohärenz, die die Merkmale zu dem Tonganzen verbindet.

Digitized by Google

Aber — der so in der Zeit sich verschiebende Ton ist nicht derartig (»individuell«) »derselbe«, wie der im Raum sich verschiebende Körper.

Und während bei den »Dingen« eben dieser verschiebbare Raum es ist, der auch von anderen Qualitäten als Farbe erfüllt werden kann, können wir das Analoge dort nur von dem Stück der einen, unendlichen Zeit, aber nicht von der Tondauer selbst sagen. Denn in der Weise, wie dort die Glätte mit dem Farbigen, einigt sich mit dem die Dauer erfüllenden Ton nichts [1]).

Vor allem aber: das was die geometrische Körperlichkeit zur »Substanz« macht, ist nicht die Eigenschaft, allein von verschiedenen Qualitäten erfüllt zu sein, sondern — wie mir scheint — von verschiedenen Qualitätsreihen (der visuellen und der taktuellen) konstituiert zu werden und damit eine (nämlich relative) »Selbständigkeit« gegenüber jeder derselben, vollends gegenüber den anderen Bestimmtheiten (Geruchs-, Temperaturqualitäten u. s. w.) zu besitzen. Und dies Moment fehlt bei der Tondauer durchaus.

Deshalb können wir hier also doch nicht in demselben Sinne von einer »Inhärenz« der Tonqualitäten an die Tondauer sprechen und wollen daher dies »Erfüllen« und »Erfülltwerden« die charakteristische Art der »Adhärenz« nennen.

Was nun die anderen drei Qualitäten anbetrifft, so liegt es zunächst wiederum nahe — wie es auch die Sprache tut —, die Klangfarbe der visuellen Farbe zu vergleichen und sie dementsprechend also gegenüber den anderen beiden Bestimmtheiten als eine »anhängende« zu bezeichnen, und so jene sekundäre Bedeutung, die sie, wie wir schon sahen, für das Tonganze zu haben scheint, zum Ausdruck zu bringen. Die Tonhöhe wäre dann natürlich als »substantielle« Bestimmtheit zu denken.

Aber man könnte höchstens sagen, daß der Tonhöhe zweierlei adhäriere, erstens Intensität, zweitens Klangfarbe; dies sind aber Merkmale gleicher Gattung, die nicht sich zu einander verhalten wie Farbe zu Glätte. Es liefe also auf einen sehr entfernten Vergleich hinaus, hier von Substanz und Inhärenz zu sprechen, wir werden daher auch hier besser von Arten der Adhärenz reden.

Eine Rechtfertigung der verschiedenen Bedeutung, die wir jenen

---

[1]) Man könnte meinen, daß der visuelle Vorgang der Saitenschwingung etwas Analoges böte, aber dort ist es »dasselbe«, das sowohl farbig als glatt ist, hier ist nicht »dasselbe« hoch (wie ein Ton) und schnell (wie eine Schwingung), sondern zwischen diesen beiden Vorgängen besteht nur eine kausale Beziehung; ich meine, es ist nicht dieselbe Zeitdauer, die Träger der Tonqualität und der visuellen Qualität ist.

Digitized by Google

drei Momenten zuschreiben, könnte man jedoch in folgenden Tatsachen erblicken. Erstens erkennen wir einen Ton an seiner Höhe wieder und benennen ihn nach ihr, wie wir schon erwähnten. Zweitens sprechen wir von »demselben« Ton, der bald leise, bald laut, einmal von einer Geige, einmal einem Klavier, der kurz oder lang angegeben wird. Beides scheint jene Auszeichnung, die wir der Tonhöhe den anderen Merkmalen gegenüber zugestehen, zu rechtfertigen. Denn wir können nicht in derselben Weise von »demselben« Ton sprechen, sofern nur Intensität oder Klangfarbe die gleiche ist, die Höhe aber verschieden.

Aber ebenso wenig, wie eine Farbe deswegen rot ist, weil sie in der Farbreihe den Rotnuancen ähnelt (sondern umgekehrt), aber allerdings rot heißt, weil sie der Gattungsgemeinschaft der Rotnuancen angehört, so besitzt die Tonhöhe nicht deswegen oder insofern eine Auszeichnung, als sie jene Identifikationsreihen eingehen kann (sondern umgekehrt), aber allerdings haben wir den Gattungsbegriff des Tones um dieser Auszeichnung willen so gebildet und erkennen wir einen Ton deshalb an der Höhe als solchen Gattungsgegenstand wieder. So kann uns also auch der Hinweis auf diese Tatsachen letzten Endes nur aufmerksam machen auf diese Auszeichnungen [1]). Aber eines können wir denselben doch entnehmen, daß nämlich das Interesse eine Rolle dabei spielt. Denn die Bildung der Gattungsbegriffe gründet sichtlich in der Interessenrichtung, und so ist diese Auszeichnung in gewissem Sinne eine Auszeichnung durch das Interesse, und wir werden sehen, daß diese nicht nur in der Richtung des Interesses des gewöhnlichen Lebens liegt, sondern in der Tat auch in der Richtung des musikalischen Interesses, und wir werden weiter sehen, wie dies als eine Art objektiver, der rein zufälligen, subjektiven Interessenrichtung der einzelnen Menschen gegenübersteht. Dies mag als Voruntersuchung über den Einzelton genügen. Zwischen den vier konstituierenden Merkmalen eines Tones bestehen also eigenartige Kohärenzverhältnisse, die jedoch sämtlich nicht dem Inhärenzverhältnis entsprechen, das Farbe und andere Qualitäten zu dem geometrischen Körper haben. Auf die »Rangordnung«, die wir denselben zuschreiben und die, wie sich herausstellte, auf der Interessenverteilung beruht, müssen wir noch zurückkommen.

b) Allgemeine Analyse eines musikalischen Gegenstandes.

Die Analyse eines solchen musikalischen Gegenstandes nun würde in naiver Deskription, wenn wir uns auf eine (abgeschlossene) Me-

[1]) Vgl. z. B. Dessoir a. a. O. S. 317.

Digitized by Google

lodie ohne »Begleitung« d. h. Harmonisierung beschränken, einfach so verlaufen, daß man etwa sagt: eine Melodie ist in erster Annäherung eine Folge von Tönen. Diese Töne sind ihr Stoff, deren Reihenfolge ihre Form, die Summe derselben bildet das Melodieganze. Weiterhin schreibt man dann der Melodie auch einen Rhythmus und eine Tonart zu, der Melodie von »Heil dir im Siegerkranz« z. B. $^3/_4$-Takt und etwa die C-Dur-Tonart. Sucht man das Wesen dieser »Tonart« und dieses »Rhythmus« näher zu beschreiben, fragt man also, welche »Tatsachen« wir mit diesen Ausdrücken im Auge haben, so kommt man aber zu einem überraschenden Resultat; denn man wird sagen, an der Melodie ist »eigentlich« und »objektiv« nichts anderes nachzuweisen, als etwa folgende Eigenarten: der Ton c ist der häufigste der Melodie und sie beginnt und schließt mit demselben und sie ist in $^3/_4$ Notenzeit aufteilbar. Aber erstens sind damit Tonart und Rhythmus nicht einmal eindeutig bestimmt, die Tonart könnte z. B. ebenso gut C-Moll, der Rhythmus $^6/_8$-Takt sein; zweitens aber sind diese Bedingungen natürlich durchaus nicht überall bei einer Melodie in C-Dur und $^3/_4$-Takt aufzufinden, sind also nicht einmal notwendige; ja bei näherem Zusehen ergibt sich, daß selbst diese Melodie nicht glatt und ohne Rest »aufteilbar« ist, denn es bleibt am Schluß eine halbe Note übrig, die durch eine Viertelpause zu einem vollständigen Takt ergänzt werden muß. — Noch weniger aber ist damit wirklich das beschrieben, was man im Auge hat. Man könnte noch geneigt sein, das Tongeschlecht (Dur) dadurch aufweisen zu wollen, daß man sich darauf beruft, alle Töne der Melodie seien der C-Dur-Tonleiter angehörig. Aber auch dies ist keine notwendige Bedingung, wie man sich an jedem etwas komplizierteren Tonsatz überzeugen kann. Doch ganz abgesehen davon hieße das auch nur das Problem verschieben; denn wir hätten jetzt aufs neue zu fragen, was an dieser Tonfolge — der Leiter — die C-Dur-Tonart ausmacht. Man hat geradezu die Empfindung, es fehlt in dieser Beschreibung die Hauptsache, man möchte sagen das Gefühl der Tonart und das Gefühl des Rhythmus beziehungsweise die Tatsache, daß wir die »Tonika« während des ganzen Verlaufes der Melodie uns irgendwie gegenwärtig halten und der sichtbaren, ziffernmäßig angegebenen Weisung des Komponisten folgend, »drei zählen« und wenn nicht in Zahlen zählen, so doch mit dem Fuße oder »innerlich« die Taktschläge markierend. Dies ließe sich natürlich noch weiterhin und vielleicht besser beschreiben; worauf es ankommt, das ist, daß wir bei solcher naiver Deskription instinktiv anfänglich der Melodie Eigenschaften zuschreiben, die wir nach einiger Reflexion glauben größtenteils in den Hörer hineinverlegen zu müssen.

Und dies wiederholt sich noch einmal, wenn wir dann der Melodie

Digitized by Google

auch noch gewisse Stimmungen zusprechen, den Trauermarsch »ernst«, den Walzer »heiter« nennen; denn wiederum führt uns die Reflexion dazu, diesen instinktiven Ausdruck dahin zu korrigieren, daß wir sagen: »Im Grunde« macht der Trauermarsch ernst, stimmt der Walzer heiter und geht hervor aus einer ernsten beziehungsweise heiteren Stimmung des Komponisten und des Spielenden. — Wir verlegen also wiederum die zuerst der Melodie selbst zugeschriebenen Eigenschaften in den Hörer beziehungsweise Komponisten hinein, in der Meinung, eine Ursache oder Wirkung der Musik mit einer Wesenseigenschaft derselben verwechselt zu haben.

Wir werden später sehen, daß sich hierin eine Schwankung kundgibt zwischen einem natürlichen empirischen Gegenstand »Tonfolge« und der Tendenz auf den musikalischen. Prinzipiell ist gegen diese Beschreibung also einzuwenden, daß sie

1. nicht die rein ästhetische Geisteshaltung einnimmt, sondern immer neben dem ästhetischen Gegenstand vorbeischaut auf das, was »im Grunde« d. h. bei natürlicher Geisteshaltung vorliegt; daß sie die »eigentliche« Sachlage beschreibt und damit

2. die Existenz der wirklichen Objektitäten und deren Kausalbeziehungen voraussetzt,

3. daß sie ihre Gegenstände nur relativ oberflächlich, so wie in gewöhnlicher Dingwahrnehmung ins Auge faßt, statt sich das Wesen derselben zur Selbstgegebenheit zu bringen.

Wir stellen nun die phänomenologische Analyse gegenüber, nehmen also eine ästhetische Geisteshaltung an und fassen die Melodie, so wie sie als Kunstwerk gemeint ist, ins Auge, zunächst aus der Ferne — bringen sie uns späterhin dann näher und näher.

»Aus der Ferne« nämlich können wir uns besser »orientieren«, aus der Nähe sehen wir nachher deutlicher feinere Details. Diese Redeweise läßt sich ohne weiteres in verständlicher Bedeutung von dem äußeren Blickfeld auf das innere übertragen; die gegenständlichen Identifikationen sind natürliche Vorbedingungen für das eine wie für das andere. Wir beginnen also mit einer Deskription, die einen Überblick geben soll, und lassen dann späterhin eine tiefer gehende Detailschilderung eines kleinen Teils folgen.

Wir können nun sagen, wir wollen jetzt das Blickfeld der Aufmerksamkeit beschreiben, so wie es sich darstellt, in dem Falle, daß es in der von dem ästhetischen Gegenstand vorgeschriebenen Weise ausgefüllt ist. Zum Unterschied von dem — zufälligen, subjektiven Schwankungen unterworfenen — Blickfeld wollen wir es das »Gegenstandsfeld« der ästhetischen Meinung nennen.

Wir beschreiben also nicht etwa das Gesamterlebnis, das beim

Digitized by Google

Hören eines Musikstückes vorliegt mit allen seinen Vorstellungen, Gefühlen und Wollungen, die direkt oder durch mehr oder weniger entfernte Assoziation oder rein zufällig (etwa durch das elektrische Licht in dem Konzertsaal) hervorgerufen werden, etwa gar die »guten Vorsätze«, die wir mit nach Hause nehmen, sondern wir scheiden das zu dem gemeinten Gegenstand oder in das ideale Gegenstandsfeld Gehörige von dem übrigen.

In dem Falle der Musik sehen wir sofort, daß dasselbe ein zeitlich ausgedehntes ist, denn zeitliche Erstreckung gehört zum Wesen des musikalischen Gegenstandes.

Wie es möglich ist, einen zeitlich ausgedehnten Gegenstand »adäquat« oder vielmehr so zu erfassen, daß wir über ihn als zeitlich ausgedehntes Ganzes evidente Aussagen machen können [1]), das ist ein nicht in die Ästhetik gehöriges, sondern ein Problem der allgemeinen Phänomenologie.

Uns genügt darauf hinzuweisen, daß es sich jedenfalls bei dieser fundierenden Anschauung nicht darum handeln kann, alle Töne der Melodie in aktueller Lebendigkeit gleichzeitig beziehungsweise in sogenannter primärer Erinnerung zu haben.

Wir führen uns eine Melodie vor, z. B. wieder: »Heil dir im Siegerkranz« — nicht etwa mit Posaunen und großem Männerchor, wie sie etwa gedacht sein mag, sondern es genügt schon, die ersten Töne zu pfeifen zusammen mit jenem »Und so weiter«, um mit Evidenz aussagen zu können, daß dieselbe erstens notwendig eine zeitliche Umgebung hat. Dieselbe besteht in einem kleinen »Hof« (der Vorbereitung und des Ausklingens), hierzu gehören insonderheit die sogar in Notenschrift beigefügten »Pausen«, die vielfach wie in unserem Beispiel den Schlußtakt vervollständigen; aber selbst das Beifalls-

[1]) Vorgreifend möchte ich folgende drei Fälle einander gegenüberstellen:

1. Der Gegenstand wird so erfaßt, daß wir einen Teil, eine Seite an ihm derartig adäquat erfassen, daß wir ein evidentes Urteil darüber fällen können.

2. Er wird so erfaßt, wie es die »Hauptansicht« des Gegenstandes fordert; nach völliger Kenntnisnahme des Ganzen und gründlichem Studium der Details wird das Ganze in einmaligem Anhören aufgefaßt mit all den Abstufungen von pointierender Aufmerksamkeit bis zur Hintergrundsauffassung u. s. w., wie wir das jetzt sogleich beschreiben werden.

3. Wie die Hauptansicht, so werden auch alle möglichen »Nebenansichten« sukzessive ins Auge gefaßt, und erst in der Synthesis dieser kontinuierlichen Reihe von Auffassungsakten konstituiert sich der eigentlich gemeinte ästhetische Gegenstand und würde er adäquat erfaßt.

Diese Forderungen werden natürlich ohne Rücksicht auf unser menschliches oder gar unser durchschnittliches Auffassungsvermögen gestellt; sie sind zunächst nur prinzipiell erfüllbar, d. h. widerspruchsfrei; — wie weit wir Menschen im stande sind sie zu erfüllen, ist eine andere Frage.

Digitized by Google

klatschen ist nach gewissen »effektvollen« Schlüssen als wesenszugehörige »Umgebung« mitgemeint [1]).

Hierher gehört ferner auch die eigenartige Bedeutung des »Präludiums«, ja selbst die Zusammenstellung des Konzertprogramms hat diese mitgemeinte »Umgebung« zu berücksichtigen. Während nämlich jener Hof von Ruhepausen unmittelbar und in bestimmter Weise mitgemeint war, greifen die Forderungen des Gegenstandes in mittelbarer und unbestimmter Weise noch weit über die Grenzen hinaus; doch sind dies nur Möglichkeiten, nur mögliche Verträglichkeiten und Unverträglichkeiten, die in dem Gegenstand begründet sind; es würde zu weit führen, darauf einzugehen, wir schalten jetzt die zeitliche »Umgebung« aus und konzentrieren den Blick auf den Gegenstand selbst.

Wir treten also ein wenig näher heran.

Wir erkennen sodann eine Gliederung (in zusammenhängende Stücke) einerseits, ein Sich-aufbauen (aus sogenannten »Seiten«, die sich an dem Gegenstande unterscheiden lassen) anderseits.

Bei räumlichen Gegenständen liegt in dem »Zusammen« der einzelnen Stücke die räumliche »Form« [2]) begründet, bei der eindimensionalen Zeitreihe ist das Zusammen immer nur die eine und selbe Folge; aber in einem anderen Sinne treten hier wie dort die Stücke zu verschiedenartigen Einheiten zusammen. Wir können hier leicht zwei Arten scheiden: die rhythmischen und die »sinngemäßen« Einheiten. Es stellt sich uns, meine ich, bei ein wenig näherem Hinblicken der fragliche Gegenstand dar als in dieser zweierlei Weise gegliedert [3]). Die rhythmischen Einheiten sind die »Takte« mit ihren subordinierten (durch das Taktschlagen oder »Zählen« meist markierten) »Rhythmuseinheiten« im engeren Sinne. Dieselben können natürlich eine oder mehrere Töne umfassen. Es sei noch erwähnt, daß Ausdrücke wie Triole, Sextole u. s. w. derartige rhythmische Einheiten im Auge haben.

Mit »sinngemäßer« Gliederung meine ich nichts anderes als die

---

[1]) »Umgebung« ist hierbei natürlich als Gattungsbegriff für verschiedene Nuancen gebraucht. Aber besser noch rechnet man vielleicht jene »Pausen« zum Melodiekörper selbst, so paradox es auch klingen mag.

[2]) An anderer Stelle soll von den verschiedenen Formbegriffen ausführlich gesprochen werden, zur tatsächlichen Kenntnis des ästhetischen Gegenstandes würde das hier nichts beitragen.

[3]) Dessoir — l. c. S. 313 — scheint mir in der Betonung jener andersartigen Einheiten zu weit zu gehen, wenn er diese von uns »rhythmisch« genannten Einheiten überhaupt leugnet und die »senkrechten Trennungslinien« nicht für »künstlerisch bedeutsam« hält. Auch die Darstellung auf S. 135/6 würdigt, glaube ich, die Takteinheiten noch nicht genügend.

Digitized by Google

Gliederung der Sonate oder der Symphonie[1]) in ihre vier »Sätze«, in die »musikalischen Phrasen« u. s. w. bis herab zu den einzelnen Tönen.

Unsere Melodie »Heil dir im Siegerkranz —« zerfällt so zunächst in die beiden großen Hälften, deren erste sich bis »Heil Kaiser dir« erstreckt und sich weiter (den einzelnen Versen entsprechend) in drei Phrasen gliedert, die sich dann nur noch in »die Töne« zerlegen lassen.

Ein Ton ist dabei ein gewisser Typus und zwar der einfachste aller musikalischen Typen, so wie in der räumlichen Sphäre die gerade Linie beziehungsweise die »Strecke«. Und diese Einzeltöne sind also im allgemeinen die niedrigsten sinngemäßen Einheiten, doch machen, wie mir scheint, »Triller« und eine Note mit »Vorschlag« und dergleichen eine Ausnahme hiervon, insofern hier den einzelnen darin enthaltenen Tönen sinngemäß keine Selbständigkeit zukommt. Ausdrücke wie »Auftakt« wieder haben beide Arten von Einheiten im Auge beziehungsweise sind Typen eigener Art: der Auftakt gehört mit den folgenden Noten zusammen zu einer sinngemäßen Einheit und zwar zu der ersten Phrase, während er rhythmisch dem »ersten Takt« (!) voraufgeht (!). Das Auszählen eines solchen Auftaktes ist ein dilettantisches Hilfsmittel, das den Forderungen des Gegenstandes direkt widerspricht.

Wie diese beiden Gliederungen überhaupt wesentlich unabhängig verlaufen, wird in unserem Beispiel an dem zweiten Takt leicht klar, dessen erster Ton eine kleinste sinngemäße Einheit ist, während er rhythmisch in zwei Hälften zerfällt. Wir erkennen die Gliederungen ohne weiteres als wesentliche Merkmale; das ungegliederte Ganze ist durchaus nicht in Identifikation zu bringen mit dem gemeinten ästhetischen Gegenstand, der uns als »die Melodie« vorschwebte. Etwas anderes ist es, daß wir auf den Gegenstand gerichtet sein können, ohne daß die Gliederung (klar) zur Abhebung kommt, doch das gehört zur Phänomenologie der psychischen Seite. Dem Gegenstand kommt die Gliederung wesentlich zu.

Was nun den Aufbau aus »Seiten« anbetrifft, so kommen zunächst jene schon an dem Einzelton unterschiedenen vier Merkmale in Betracht, die hier auftreten als Tonhöhenverlauf (auf die Tonika bezogen!)[2]), Intensitätsverlauf, Klangfarbenverlauf und Dauer. Daß von einem substantiellen Verhältnis hier nicht gesprochen werden kann, sahen wir schon, aber natürlich besteht ein für die jeweiligen Seiten

[1]) Auch in welchem Sinne Symphonie und Sonate »Formen« heißen für die Verarbeitung eines »Themas«, das darin seine »Durchführung« erfährt, brauchen wir hier nicht zu erörtern, da wir uns mit dem einfachsten Falle einer schlichten Melodie begnügen können.

[2]) Näheres siehe den folgenden Abschnitt.

Digitized by Google

charakteristisches »Zusammen«, das wir Kohärenz- beziehungsweise Adhärenzverhältnis zum Unterschiede von dem Inhärenzverhältnis im obigen Sinne nannten. Alle vier werden sie gleichermaßen von den vorher erwähnten Gliederungen getroffen. Der Gesamtheit dieser »Seiten«, dem »akustischen Kern«, wie wir es nennen können, hängen sodann die psychischen Faktoren an, die sich je nach der Art dieser Adhärenz als »psychische Stimmungscharaktere« [1]) und »Ausdruckscharaktere« unterscheiden lassen.

Sie hängen dem aus jenen vier Faktoren sich konstituierenden Melodieganzen an, weiterhin aber auch den kleineren Einheiten, jedoch nicht den rhythmischen — und das ist zu beachten —, sondern nur den sogenannten sinngemäßen Einheiten; eben hierauf beruht die innere Verwandtschaft derselben mit den logischen Einheiten des Wortsatzes beziehungsweise den gedanklichen Bedeutungseinheiten, um derentwillen sie auch den Namen tragen mögen.

Dagegen soll damit nicht etwa der Musik eine Bedeutungsfunktion zugeschrieben werden; sondern es ist zu betonen, daß der »Sinn« der Musik — wenn man von einem solchen überhaupt sprechen will — durchaus nur ein immanenter, nicht wie dort ein transzendenter ist.

Die Melodie von »Heil dir im Siegerkranz« besitzt (als Ganzes) einerseits einen Stimmungston, den man als »gehobene Stimmung« bezeichnen kann, anderseits drückt sie auch gehobene Stimmung aus. Die Verschiedenheit der Inhärenz dieser hier übereinstimmenden Charaktere[1]) kommt schon in den verwandten sprachlichen Wendungen zum Ausdruck. Im ersteren Falle handelt es sich um ein Verhältnis, das verglichen werden kann mit der Art, wie sich eine Farb-»tönung« einer Flächenausbreitung auflegt (also mit der eigentlichen Inhärenz); im zweiten Fall aber handelt es sich um etwas, das mit dem Verhältnis einer realen Gemütsbewegung und ihrem Bewegungs- oder Wort-»ausdruck« Verwandtschaft hat, also einem ganz andersartigen.

Wiederum ist zu betonen, daß auch durch diese »Ausdruckscharaktere« der Musik keine Bedeutungsfunktion im Sinne der Sprache zugeschrieben werden soll; den Unterschied kann man so andeuten, daß die Bedeutung »vorweist«, aus sich heraus — was wir oben mit »Transzendenz« bezeichneten — während der Ausdruck zurück, in das Innere hineinweist.

Übrigens kann Ausdruck und Stimmungston auch ganz sichtlich auseinandertreten, z. B. bei humoristisch gemeinter Musik, die etwa

---

[1]) Man sagt von Musik, daß sie einen heiteren oder ernsten »Charakter« habe; so kann man in verständlicher Weise wohl auch allgemein von dem »psychischen Charakter« eines ästhetischen Gegenstandes reden.

Digitized by Google

wortreichen Liebesschmerz (!) »ausdrückt«, deren Stimmungston sich aber mit einem Lächeln bei uns widerspiegelt. Aber wenn sie auch gleich sind, so sind sie doch nie identisch; das ist festzuhalten.

Damit, daß wir diese Faktoren so anführen, ist aber das Gegenstandsfeld noch schlecht beschrieben; es fehlt nämlich noch etwas, das man einer dritten Dimension vergleichen kann, in dem sich all diese bisher erwähnten Momente erstrecken; es fehlt die Berücksichtigung der Interessenverteilung. Das eine Moment nämlich fällt in den »Vordergrund«, das andere in den »Hintergrund« des Interesses u. s. w. Und zwar handelt es sich, wie vorher bei dem Aufmerksamkeitsfeld, nicht um die zufällige, subjektive Zuwendung der Aufmerksamkeit beziehungsweise des Interesses, sondern um die von dem Gegenstand geforderte; und die zufällige subjektive Interessenverteilung superponiert sich unabhängig aus irgend welchen momentan bestimmenden etwa kritischen Gesichtspunkten heraus eventuell noch über die gegenständlich gemeinte.

Unter diesem Gesichtspunkte verändert sich nun die Ansicht des Gegenstandsfeldes ganz wesentlich. In den Vordergrund tritt etwas, was wir vorläufig die »Tonlinienform« nennen wollen, das gebildet wird aus oder besser fundiert ist in[1]) den Verhältnissen der Tonhöhen und Tondauern der aufeinander folgenden niedersten sinngemäßen Einheiten, der sogenannten Einzeltöne, bezogen auf Tonika und Rhythmuseinheit als grundlegende Maßstäbe. Darauf werden wir zurückkommen.

An zweiter Stelle schließt sich dann hieran der Intensitätsverlauf, während die Klangfarbe gleichsam im Hintergrunde des Interesses steht. Dagegen steht dann wieder der inhärierende psychische Charakter durchaus in dem Vordergrund, und zwar je nachdem die Musikgattung die subjektive oder objektive ist, mehr der »Ausdruckscharakter« oder der »Stimmungston«.

Dies alles zusammen, wie wir es hier beschrieben haben, bildet nun aber, wenn man genauer hinsieht, nur die eine, wenn auch wichtigste Sphäre des Interesses innerhalb des Gegenstandsfeldes, der man als der Sphäre des »Gemeinten« im engeren Sinne die Sphäre des »Mitgemeinten« gegenüberstellen kann.

Wir müssen uns bei dieser mit einigen Andeutungen begnügen. Man kann unter »Mitgemeint« zweierlei verstehen; einmal das implicite Mitgemeinte, das die Gesamtheit möglicher Teilungen, Komplexions- und Relationsbildungen u. s. w. in sich schließt. Dies haben wir hier nicht im Auge, sondern das, was man im Gegensatz dazu das explicite Mitgemeinte nennen könnte; dies ist bei jeder Musik eine ganze

[1]) Natürlich ist die Form nicht identisch mit den Verhältnissen.

Digitized by Google

nicht-akustische Welt, mehr oder weniger groß, mehr oder weniger unbestimmt und in den verschiedensten Adhärenzverhältnissen zu dem akustischen Kern stehend, aber immer dem Kunstwerk mitzugehörig. Mitgemeint in diesem Sinne ist erstens die schon erwähnte zeitliche Umgebung: zweitens die Persönlichkeit des Spielers oder Sängers, nicht als (kausalen) Urhebers der Musik, sondern als die die Musik darbietende und in ihr sich äußernde Persönlichkeit. Das »Darbieten« und das »Sichäußern« sind dabei zwei verschiedene Adhärenzformen, deren erste bei der sogenannten objektiven Musik, deren zweite bei der subjektiven in den Vordergrund tritt.

Bei einer Bachschen Fuge läßt der Spieler gewissermaßen die einzelnen Stimmen miteinander reden, bei einem Lied wie unserem Beispiel äußert er seine innere Stimmung in dem Rufe: »Heil dir —!« Notabene ganz abgesehen von dem Text in der Musik schon selbst. Welche Rolle diese mitgemeinte menschliche Persönlichkeit, einem selbst nicht immer klar bewußt, spielt, wird z. B. deutlich, wenn man einen Phonographen hört. Mag man ihn sich auch in idealer Vollkommenheit denken, so wird man etwas vermissen; man wird, wenn man die Augen schließt, einen Menschen beziehungsweise mehrere sich hinzudenken und wird einen Shock erfahren, wenn man beim Wiederaufschlagen der Augen in das Schallrohr blickt.

Und noch in anderer Weise kann man sich diese Bedeutung vor Augen führen. Es ist z. B. durchaus nicht ernstlich das Ideal eines vielstimmigen Chors, tatsächlich alle Unisonostimmen zu so völliger Übereinstimmung zu bringen, daß sie wie eine mächtige Stimme klingen, sondern sie sollen gerade klingen — wie ein ganzes Volk. Gerade darin liegt das Erhebende und Packende, daß sich eine so große Masse vereint zu demselben sozusagen impulsiven Gefühlsausdruck. Das ist etwas, das selbst einem einfachen, abgeleierten Liede wie »Heil dir im Siegerkranz« — Kraft verleihen kann. Oder aber man denke an die Chöre der Matthäuspassion! An das »Kreuziget ihn« u. s. w.

Es ist nun schwer zu beschreiben, in welcher Weise diese Persönlichkeiten mitgedacht werden und mitgemeint sind, auch würde uns das hier zu weit in die Beschreibung der Erlebnisseite führen; doch genügt der Hinweis auf visuelle Vorstellungsbilder offenbar nicht. In dem einfachsten Falle einer rein subjektiven Ausdrucksmusik kann man den spielenden oder singenden Virtuosen als Repräsentanten der gemeinten ausdrückenden Persönlichkeit wie den Schauspieler auf der Bühne ansehen, nur mit dem Unterschied, daß hier die Repräsentation keine eigentlich bildliche, sondern eine mehr oder weniger andeutende, wenn man will, symbolische ist; daher dürfen die Bewegungen des

Digitized by Google

Konzertsängers nicht die realistischen [1]), weitausladenden des Schauspielers sein, sondern Mienenspiel und Bewegung dürfen nur andeuten, so wie etwa ein Flachrelief die Tiefendimensionen andeutet. Dies gilt aber nur von diesem einfachsten Fall; ist die Musik mehr oder weniger objektiv, so komplizieren sich die Verhältnisse wesentlich. Auch vom Komponisten kann man in gewissem Sinne sagen, daß er »mitgemeint« ist; denn wenn wir aufmerksam darauf wurden, daß »der Gegenstand fordert«, von einer gewissen Seite her erfaßt zu werden, so ist darin offenbar implicite der Komponist als der Fordernde, obwohl nicht notwendig als ein existierender mitgedacht, wenn auch in unbestimmtester Weise und sichtlich anders als der darstellende Künstler. Am deutlichsten wird dies werden, wenn wir später sehen werden, wie wir bei dem ästhetischen Genießen und Werten der Natur auch einen formenden Künstlergeist fingieren.

Dagegen kann man von dem Hörer nicht in ähnlicher Weise sagen, daß er mitgemeint ist, trotzdem die Zugehörigkeit eines solchen natürlich auch im Sinne des ästhetischen Gegenstandes liegt.

Eine dritte Klasse von »Mitgemeintem« umfaßt nun eine nichtakustische Welt, die zu dem akustischen Kern in ganz anderer Adhärenz steht. Ich denke an die altmodischen Bauern, die zu einem Ländler, die Rokokopaare, die zu einem Mozartmenuett, die Schweizer Landschaft, die zu einer Hirtenschalmei, die »ländliche Gegend«, die zu einer Symphonia rusticana gehören. Es ist ein Zusammengehörigkeitsverhältnis im großen ganzen einerlei Art, wohl unterschieden von dem vorher beschriebenen.

Eine vierte Klasse wäre endlich die, bei der man von »Darstellungen« visueller Dinge oder Wirklichkeiten reden kann.

Die Schweizer Landschaft ist offenbar durchaus nicht »dargestellt« durch ein Hirtenlied, sie soll mit »anklingen«, sie ist irgendwie mitgemeint. Aber das Heranjagen der Reiter in »Archibald Douglas« [2]) von Loewe, das Gewitter in Haydns »Jahreszeiten« — um altbekannte Beispiele zu wählen — sind sichtlich als »dargestellt« zu bezeichnen. Aber

[1]) Eben diesen Ausdruck »Realismus« — und zwar mit dem Gegensatz »Idealismus« — finde ich auch bei Dessoir (l. c. S. 340) als Bezeichnung dieses schauspielerischen Stiles, den wir hier im Auge haben. Aber auch der »idealistisch« darstellende Schauspieler ist noch Realist im Vergleich zum Konzertsänger.

[2]) Ich denke an die Sechzehntelfiguren bei den Versen:

Und Kies und Staub aufwirbelte dicht
Her jagte Meute und Mann
Und ehe der Graf sich aufgericht'
Waren Roß und Reiter heran.

wo geradezu das Spritzen des Kieses unter den Hufen der Pferde zur Darstellung kommt.

Digitized by Google

sie gehören eben dadurch auch (mehr oder weniger) in die Sphäre des »Gemeinten« selbst. Den — offenbar stetigen — Übergang von dem »Gemeinten« zum »Mitgemeinten« und von dem durch die Musik »Dargestellten« zu anderen Formen des »Zusammengehörens« können wir hier nicht untersuchen. Es kam darauf an, auf die ganze Sphäre einmal hinzuweisen.

Nur auf das eigenartig Unbestimmte, Schemenhafte, Fluktuierende, das all diese Faktoren haben, möchte ich noch ausdrücklich aufmerksam machen und speziell darauf, daß dies nicht nur eine subjektive Unfähigkeit von uns zu schärferer Vorstellung ist, sondern daß dies gerade so »gemeint« ist und eine scharfe, etwa sinnliche Repräsentation der Forderung dieses Kunstwerkes nicht entsprechen würde. All diese gemeinten oder mitgemeinten Persönlichkeiten oder Landschaften sind natürlich nicht als »wirklich existierend« gedacht, sondern sie sind — gemeint schlechtweg. — Die nähere Analyse würde uns hier zu weit in Details führen.

Ebenso kann die andere Frage, die hier auftritt, nur eben berührt werden, die Frage, wo nämlich die Grenze des rein musikalischen Gegenstandes gegenüber dem gemischten Kunstwerk zu ziehen ist. Denn von der Darstellung gewisser Momente bis zur Programmusik ist es offenbar nur ein Schritt, und man mag die Programmusik werten wie man will, auf jeden Fall wird man zugestehen müssen, daß sie neben ihrem eigentlichen musikalischen oder akustischen Körper noch einen durch die Textworte mitgeschaffenen visuellen besitzt [1]). Und der nächste Schritt in dem Sinne weiter würde uns zu dem poetisch-musikalischen Kunstwerke führen, wo der Text sich als Gesangsworte innerlich mit der Musik eint; von der schauspielerischen Interpretation des reproduzierenden Künstlers wollen wir dabei schon ganz absehen. Natürlich ist nicht die Abgrenzung an sich das Wichtige, sondern die Klarheit über das Zusammenwirken dieser heterogenen Kerne innerhalb eines ästhetischen Gegenstandes und die Beschreibung dieses Zusammenwirkens.

Auch dies muß also der Erörterung an anderer Stelle vorbehalten werden, dagegen wollen wir noch kurz auf die Komplikationen hinweisen, die nun die Polyphonie der Musik mit sich bringt.

Auch unser Beispiel »Heil dir im Siegerkranz« ist natürlich polyphon gedacht. — Das, was wir bisher beschrieben haben, ist daher genau genommen nur die Hauptstimme des musikalischen Gegenstandes. Sie verhält sich der »Begleitung« gegenüber ähnlich wie die »Tonlinienform« zu dem Intensitätsverlauf u. s. w., sie steht im Vergleich zu der

[1]) Ähnlich z. B. Dessoir l. c. S. 328.

Digitized by Google

»Begleitung« im Vordergrunde des Interesses, ist Gegenstand pointierender Aufmerksamkeit. Aber mit dem »Pointieren« und dem »Interessenvordergrund« ist die Sachlage durchaus nicht beschrieben; denn es gibt — was so viel übersehen wird — unendlich viele Arten des pointierenden Interesses. Hier handelt es sich eben um die Art der Auffassung, die etwas zur »Hauptstimme« macht, was natürlich wesentlich verschieden ist von dem Hervortreten der »Tonlinienform«, ganz abgesehen davon, daß die Einigung der Faktoren zu einem Ganzen hier und dort eine andere ist. — Hervorzuheben ist nun, daß die »Begleitung« nicht etwa ein bloßes Murmeln ist und als solches gehört werden darf, sondern auch sie muß »Klarheit« besitzen, d. h. vor allem Gliederung, Über- und Unterordnungen, Beziehungen auf die Rhythmuseinheit und Tonika u. s. w., und das alles im Gebiet des nicht primär Beachteten! Man kann wohl mit Recht sagen: all diese Details müssen einmal beachtet, einmal studiert sein, um nachher bei dem bloßen Mitbeachtetwerden den Charakter der »Klarheit« zu besitzen.

Ein Oszillieren des Blickpunktes der Aufmerksamkeit zwischen Haupt- und Unterstimmen dagegen ist offenbar nicht im Sinne des ästhetischen Gegenstandes. Doch würde uns dies in die Beschreibung der Erlebnisseite hineinführen.

c) Detailanalyse.

Wir wollen nun die ersten Takte unserer wiederholt als Beispiel zitierten Melodie noch einmal auf die feineren Details hin analysieren, wodurch auch die Bedeutung der phänomenologischen Methode neu hervortritt. Denn diese gibt nicht nur, wie es bisher vielleicht scheinen könnte, altbekannte Tatsachen unter einem neuen Gesichtspunkte und daher in etwas neuen Wendungen, sondern vermag auch gerade eine Fülle von Details zu entdecken, die der naiv-deskriptiven Methode notwendig entgehen muß.

Unser erster Takt bietet der gewöhnlichen Wahrnehmung und gewöhnlichen Beschreibung nichts als die drei Viertelnoten c, c, d (wenn wir uns die Melodie von »Heil dir im Siegerkranz« in C-Dur denken), und unter »vorurteilsfreien Versuchspersonen« werden die meisten kaum mehr darüber aussagen — es sei denn die assoziierten Textworte, von denen wir absehen, oder zufällige minimale Schwankungen oder Abweichungen in der Höhe und dergleichen [1]).

[1]) Ich habe einige experimentelle Untersuchungen in dieser Hinsicht angestellt, die bestätigen, daß das, was wir naive Deskription nennen, durchaus das Gewöhnliche, das Häufigste ist. Keine der 15 intelligenten, gebildeten und größtenteils musikalischen Versuchspersonen hat irgend wesentlich mehr auszusagen gewußt. Ich

Digitized by Google

Im Sinne unserer früheren Auseinandersetzungen würde unsere Deskription des ersten Taktes etwa folgendermaßen verlaufen: Zunächst ist der erste Takt ein sozusagen sinnloses Bruchstück; denn er ist aus der Phrase herausgerissen, die erst mit dem Ende des zweiten Taktes ihren Abschluß findet. Über dem Ganzen schwebt also etwas wie eine nicht geschlossene intentionale Klammer; die Intention auf die Einheit der Phrase hat eingesetzt, hat aber keine vollständige Erfüllung gefunden.

Wir wenden uns daher unwillkürlich den Einzeltönen als den nächstniedrigen sinngemäßen Einheiten zu, die, wie wir schon sahen, gleichzeitig die niedrigsten Rhythmuseinheiten sind. Jeder derselben ist in dem vorliegenden Falle offenbar völlig rein und homogen ohne Schwankungen der Höhe, Intensität oder Klangfarbe. Daß »in Wirklichkeit« ein Ton — oder ein Ton der Wirklichkeit — nie absolut rein und homogen im naturwissenschaftlichen Sinne ausfallen kann, ist selbstverständlich, in dem Sinne nämlich, daß keine noch so feine Beobachtung denkbar wäre, die an dem Naturobjekt eine Unreinheit oder Inhomogeneität konstatierte. Ebenso selbstverständlich ist, daß auf dem Gebiete der idealen ästhetischen Gegenstände völlige Reinheit beziehungsweise Homogeneität möglich und daß auch die (leere) Intention auf einen solchen realisierbar ist; ist doch der homogene Ton sogar der einfachere Typus gegenüber dem Ton voller feiner Nuancen. Aber auch die von Anschauung getragene Intention und insofern der gemeinte ästhetische Gegenstand selbst ist der vollkommenen Realisation fähig, denn wir haben eine solche in jedem Falle, wo nicht der Charakter der Unverträglichkeit auftritt, und dafür genügt es, daß die Abweichungen unter der momentanen Wahrnehmungsschwelle bleiben; ob dagegen mit der Methode der Schwebungen oder auf sonstigen künstlichen Wegen Unreinheiten nachweisbar wären, kommt nicht in Betracht.

Ein selbständiges Ganzes ist jeder dieser Töne nur im Sinne jener »sinngemäßen Einheiten«. Die Diskontinuität, die ihn von Vorangehendem und Nachfolgendem trennt, macht ihn an sich nicht dazu; denn eine Diskontinuität trennt auch das erste Tonpaar von seiner Umgebung, ohne daß dasselbe eine sinngemäße Einheit bildet; und die Kontinuität innerhalb des Tonganzen macht dasselbe an sich auch nicht dazu, denn die erwähnte aus den beiden ersten Takten bestehende Phrase besitzt nicht diese innere Kontinuität und ist ebenfalls den sinngemäßen Einheiten zuzurechnen. Sondern es ist — würde

---

will die Versuchsprotokolle an anderer Stelle, im Zusammenhang weiterer, ähnlicher, aber verfeinerter Untersuchungen auf diesem Gebiet, veröffentlichen.

Digitized by Google

man bei Beschreibung der Erlebnisseite sagen — nur die »Auffassung«, die die Einheit ausmacht.

Fragt man, weshalb diese Einzeltöne die niedersten derartigen Einheiten sind, so läßt sich dafür natürlich kein »Grund« angeben; sondern man kann nur sagen: so finden wir es in dem Gegenstand, so fordert er es. — Aber freilich, wir finden auch die Möglichkeit weiterer Zerstückung, auch diese liegt im Sinne des Gegenstandes, und auch diese kleineren Stücke sind natürlich »mitgemeint«; aber nicht als sinngemäße Einheiten »mitgemeint«, so daß sie nur etwa »im Hintergrunde des Interesses« ständen, sondern sie sind implicite mitgemeint als »Hälften«, »Drittel« u. s. w. der Einheit[1]).

Nun aber führten wir schon den 2. Takt als Beispiel an, daß diese sinngemäße Gliederung und die rhythmische voneinander »unabhängig« verlaufen können. Bedeutet dies nicht einen Widerstreit der gegenständlichen Forderungen? Der 2. Ton soll eine niederste Einheit sein und ist doch auch eine Zweiheit! Der Widerstreit ist aber nur ein scheinbarer, denn das »Einheitsein« ist keine absolute Eigenschaft, sondern es kann sehr wohl etwas in der einen Hinsicht Eins, in der anderen Zwei sein. Wie sich die Erfüllung dieser Forderung auf der Erlebnisseite stellt, können wir hier nicht diskutieren; doch scheint der Rhythmus gewissermaßen den Pulsschlag der Aufmerksamkeit anzugeben und insofern zu dominieren. Dies weist darauf hin, daß das Kunstwerk im Gegensatze zu dem Naturobjekt eine wohlbestimmte Aufgabe ist, daß der Gegenstand von einer bestimmten Seite, in bestimmter Weise zu erfassen ist.

Wir hatten festgestellt, in welchem Sinne jene 3 den ersten Takt bildenden Töne selbständige Ganze sind. Wesentliche Forderung des Gegenstandes ist es nun, die Höhe des 2. Tones auf die des 1. und die des 3. Tones auf die des 2. zu beziehen; wir haben daher als ersten Schritt eine Prime, als zweiten eine Sekunde.

Während diese Einzeltöne, zwar nicht als Einheiten, aber an sich die Auszeichnung haben, in einem prägnanten Sinne realisiert, nämlich sinnlich repräsentiert zu sein, kommen wir mit der Beschreibung der Höhenverhältnisse, der »Tonlinienform«, zu der großen Gruppe der anderen Merkmale. Die Beschreibung der Erlebnisseite, die auf diese

[1]) Eben hierdurch tritt der prinzipielle Gegensatz, gegenüber akustischen Naturobjekten, deutlich zu Tage: bei diesen kann immer das, was eben »Hälfte« eines Ganzen war, durch Änderung des Standpunktes selbständiges »Ganzes« werden. Diese Vertauschbarkeit des Standpunktes liegt im Sinne des Naturobjektes, während die Fixierung desselben für den ästhetischen Gegenstand charakteristisch ist; man kann in diesem Sinne sagen, das Kunstwerk ist eine (wohlbestimmte) Aufgabe.

Digitized by Google

Arten der Repräsentation eingeht, wird auf all diese Verhältnisse noch ein ganz neues Licht werfen.

Zu beachten ist, daß nicht der 3. Ton auf den 1. zu beziehen ist, noch auch die rückläufigen Beziehungen herzustellen sind, wie das bei einem analogen akustischen Objekt geschehen könnte. So einfach und selbstverständlich also jene Tatsache zunächst auch erscheint, so weist sie doch wieder auf jene fundamentale Eigenart des ästhetischen Gegenstandes hin, »Aufgabe« zu sein, einen vorgeschriebenen »Standpunkt«, vorgeschriebene »Auffassungen« zu besitzen[1]).

In dem ästhetischen Gegenstande aber ist die eine Beziehung hervorgehoben, und zwar nicht nur als die im Vordergrunde des Interesses stehende, sondern als die zu vollziehende Beziehung, während die umgekehrte eine der möglichen, aber nicht zu vollziehenden ist[2]). Ganz das Analoge würde die Beschreibung des 2. Taktes geben. Aber man wird Bedenken tragen, die Verbindung des 1. und 2. Taktes als die absteigende Terz d—h zu beschreiben, sondern etwa sagen: mit dem h setzt die Melodie neu und zwar jetzt unterhalb des c ein, nachdem sie zuvor sich über dasselbe erhoben hat[3]). Hierbei spielt c sichtlich die Rolle eines Grundtones und Zentralpunktes. Und damit werden wir auf das zweite Moment hingewiesen: wir schreiben der Melodie einen Grundton oder »Tonika« und — was damit zusammenhängt — eine Tonart zu. Was meinen wir nun damit, was macht das Wesen von Tonika und Tonart aus? das ist die nächste Frage, die wir zu stellen haben. Daß die Häufigkeit des Vorkommens nicht entscheidet, welcher Ton Tonika ist, sahen wir schon bei Gelegenheit der naiven Deskription des musikalischen Gegenstandes (S. 85); ebenso, daß die Tonika nicht durch die Stellung (als erster und letzter Ton) charakterisiert ist.

Der letzte Ton pflegt allerdings die Tonika zu sein, gibt sie aber keinenfalls erst an, wir erfahren nicht erst am Schluß, welches die Tonart der Melodie ist. — Vielmehr muß offenbar gegen Anfang ein

---

[1]) Bei dem Naturobjekt sind alle möglichen Beziehungen gleichwertig, es liegt im Sinne desselben, daß wir ebenso gut sagen können: der erste Ton ist die Prime des zweiten, der zweite die Sekunde des dritten, wie umgekehrt; für den Naturwissenschaftler ist dies »sachlich dasselbe« (denn wir drücken ja die Reihenfolge der Töne durch die Ordinalzahlen eindeutig aus); cf. S. 112.

[2]) Wir werden später so auch von der einen gemeinten unter den verschiedenen möglichen »Ansichten« in diesem Sinne sprechen.

[3]) Es tritt hier, wie wir vorgreifend bemerken wollen, ein Wettstreit auf zwischen sinngemäßer Einheitlichkeit einerseits, die direktes Beziehen der benachbarten Töne aufeinander fordert, und rhythmischer und harmonischer Gegensätzlichkeit anderseits, die die Beziehung auf die Tonika mehr in den Vordergrund treten lassen will. Und letztere Tendenz ist hier im Übergewicht.

Digitized by Google

Ton dadurch ausgezeichnet sein, daß er die Tonika »angibt«, und wenn nicht direkt, so indirekt. In unserem Beispiele ist dies der Anfangston c, und zwar gibt er sie direkt an; in dem Streichquartett von Beethoven (Op. 59_1), das mit den Noten c d e f c beginnt, höchstens indirekt, da es nicht in C-, sondern in F-Dur steht. Nun aber kommt der ganzen Melodie und der Melodie als Ganzem »die Tonart« zu, deshalb muß sich die Tonika offenbar in jedem Stück derselben — vielleicht mehr oder weniger — fühlbar machen. Man kann dies wohl vorderhand deutlich genug so charakterisieren, daß man sagt: jeder Ton müsse auf diesen Grundton bezogen werden.

Wie dies geschieht, wäre bei Beschreibung der »Erlebnisseite« näher zu verfolgen. In dem bloßen Mitklingenlassen des Tones — in der Phantasie oder der Wirklichkeit — besteht das Beziehen aber natürlich nicht, sondern dies ist nur das Moment, das die leere Meinung oder Auffassungsweise »C-Dur«, wie sie an jenen als Tonika ausgezeichneten Ton anknüpft, zu einer von Anschauung getragenen, »erfüllten« macht[1]). Durch eben dieses Festhalten der Tonika konstituiert sich übrigens ein »mitgemeinter« Tonraum respektive ein fester Beziehungspunkt in demselben, so daß der Gegenstand also auch insofern nicht mehr isoliert in der Welt[2]) steht.

Während sich nun aber im Verlauf des 1. Taktes von »Heil dir im Siegerkranz« der Ton c wirklich als Beziehungspunkt festhalten läßt, zeigt sich, daß dies im 2. Takt nicht mehr möglich beziehungsweise richtig wäre, was besonders auffallend bei dem Achtel c ist, das ja sonst die befriedigende Rückkehr zur Tonika bedeuten würde. Sondern bei näherem Zusehen findet man das — außerhalb des Tonbereiches dieses Melodiestückes gelegene — g als neuen Grundton. Mit dem e des 3. Taktes dagegen werden wir wieder auf das c als Beziehungspunkt zurückgeführt. — Und da diese Zurückführung erwartet wird, wir also den Schritt c—g (der Beziehungspunkte) im Auge behalten, der nachher in umgekehrter Richtung zurückzulegen ist, so kann man in gewissem Sinne sagen, daß die (direkt) auf g bezogenen Töne des 2. Taktes letzten Endes (indirekt) auch auf c bezogen werden. Das c ist also nicht nur Grundton wie g, sondern auch Hauptgrundton. So werden die einzelnen Töne jener eben zitierten ersten Takte des Beethovenquartetts (Op. 59_1) zwar zunächst

[1]) Aus dem Verhältnis des Phantasiebildes zu dem wirklich gehörten Ton ergibt sich, in welchem Sinne man sagen kann, die (harmonisch aufgefaßte) einstimmige Musik »dränge« auf die polyphone »hin«.

[2]) Eine zeitliche Umgebung und eine Sphäre des Mitgemeinten hatten wir ihm ja schon früher zuerteilt. Der Tonraum wäre ebenfalls als »mitgemeint« zu bezeichnen.

Digitized by Google

und direkt auf c bezogen, letzten Endes aber auf das durch die Art der Figur fühlbar ausgezeichnete f, oder besser: nicht auf dieses f, sondern auf das fixe f des Tonraumes.

Wir hatten bisher die Töne jedes Taktes jeweils als gleich behandelt; sieht man aber näher zu, so findet man, daß die Anfangstöne derselben, die, wie wir sehen werden, rhythmisch den Schwerpunkt des Taktes bilden, auch in harmonischer Beziehung besonders vor den übrigen ausgezeichnet sind, und zwar derart, daß man sie als spezielle Träger der Tonart den anderen als harmonisch indifferenten Tönen gegenüberstellen könnte.

Diese Beziehung auf Grundton und Hauptgrundton ist aber nur das eine Moment, das die Auffassung als die und die »Tonart« ausmacht, es fehlt noch die Bestimmung des Tongeschlechtes (Dur oder Moll). Nun ist leicht einzusehen, daß dieses aus den ersten beiden Takten allein bestehende Melodiebruchstück sich ebensowohl als Dur wie als Moll auffassen ließe[1]); in dem Moment aber, wo das e des 3. Taktes angegeben wird, ist die Tonart als C-Dur eindeutig bestimmt. Diese Darstellung soll uns nur aufmerksam machen auf die eigenartige Bedeutung, die dem e zukommt[2]); es ist gewissermaßen Träger des Dur-Charakters, ähnlich wie das c beziehungsweise d spezielle Repräsentanten der Grundtonbeziehung waren. Natürlich fordert aber die Eindeutigkeit des musikalischen Gegenstandes vom ersten Tone an die Dur-Auffassung, und so muß auch das e von Beginn an eine Rolle spielen.

Und diese scheint sogar noch eine doppelte zu sein; erstens nämlich besteht eine gewisse zeitliche, erwartende Intention während der ersten zwei Takte auf das e, die erst im dritten ihre Erfüllung findet, zweitens aber muß das e, wenn die Dur-Auffassung nicht eine »leere« Intention sein soll, schon während des 1. Taktes (phantasiemäßig) anschaulich sein. Und dasselbe gilt, wie leicht einzusehen, für den 2. Takt von dem h, das zu dem Grundton g als charakteristische Dur-Terz gehört. Soll nun auch noch die Beziehung der beiden Beziehungspunkte (der »Grundtöne« c und g) derartig »gegenwärtig« sein, so muß neben c und e auch noch das g mitklingen[3]). So sehen wir also, wie die einstimmige Melodie alle drei Elemente des Dreiklanges als »mitgemeinte«, das Wesen der C-Dur-Auffassung konstituierende, fordert.

---

[1]) So steht das — auf denselben Tönen, wenn auch rhythmisch anders beginnende Motiv der *Folies d'Espagne* von Corelli — tatsächlich in Moll (im Original beginnt es übrigens mit d und steht in D-Moll).

[2]) Sie übersieht also nicht etwa die Komplikationen, die andere Fälle mit sich bringen, bei denen Dur und Moll innerhalb desselben Satzes abwechseln.

[3]) Dem würde entsprechen: neben g und h auch noch das d.

Digitized by Google

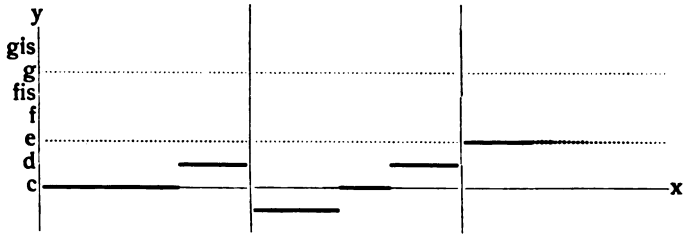
Wir müssen hier eine Bemerkung einschieben, die sich in diesem Zusammenhange besonders aufdrängt. Das, was wir hier als musikalischen Gegenstand Melodie beschreiben, ist nämlich offenbar einer unter einer Reihe verwandter Gegenstände, deren — sozusagen »niederster« — die schlichte Tonfolge ist ohne irgend welche harmonischen Forderungen, so wie es Kinder und primitive Naturvölker auffassen mögen. Sodann wäre als ein möglicher ästhetischer Gegenstand die um das c als Zentrum sich gruppierende Tonfolge ohne Auffassung des Dur-Charakters anzuführen. Eine Melodie z. B. nach Art der ersten beiden Takte unseres Beispiels, die sich also im Bereich dreier Töne hielte, die aber auf ihren Ausgangspunkt zurückkäme, würden wir auch heute noch als bloß um jenen Ton zentriert auffassen können, insbesondere aber unmusikalische und weniger harmonisch geübte Dilettanten. Dann käme etwa die von uns beschriebene Tonfolge, jenseits deren die Reihe sich aber auch noch fortführen läßt, indem wir nämlich die jeweiligen beiden letzten Töne der Takte als harmonisch indifferent bezeichnet hatten. Ein in harmonischem Hören ausgebildetes Ohr wird aber natürlich auch diese Durchgangstöne, wie man sie wohl nennt, auf ihre zugehörigen Übergangsakkorde (zwischen C-Dur und G-Dur) beziehen, das zweite c also etwa auf a e a, das d auf f d a u. s. w.[1]). — Ein Beziehen auf andere Übergangsakkorde, das natürlich möglich ist, macht einen anderen, nur noch verwandten ästhetischen Gegenstand daraus, so daß also in diesem Sinne »dieselbe« Melodie sehr vieldeutig ist[2]).

Wir erhalten so nun also im Vordergrunde des Interesses das, was wir schon früher vorausgreifend die »Tonlinienform« nannten; denn natürlich handelt es sich nicht eigentlich um das »Verhältnis« dieser Töne, wie wir bisher näherungsweise sagten, sondern um die in diesen Verhältnissen fundierte Form. Diese ließe sich nun verbildlichen — und um dessentwillen mag sie den Namen tragen —, wenn man das System der Notenlinien zu einem Koordinatensystem vervollständigte, das als y-Achse die Tonhöhe, als x-Achse aber die Zeit hätte. Tonart und Rhythmus wären so zu berücksichtigen, daß erstere die Lage der x-Achse und gewisse ausgezeichnete Parallelen, letzterer die der y-Achse sowie ein ganzes System von derselben in gleichen Abständen parallel laufenden Geraden bestimmten. Diese Kurve würde so aussehen:

---

[1]) cf. S. 107.
[2]) cf. S. 108.

Digitized by Google



Die Kurve ist dadurch instruktiv, daß sie nicht paßt, die Sachlage nicht gut verbildlicht, obwohl sie alles bisher Erwähnte zum Ausdruck bringt. Sie macht uns also auf neues aufmerksam.

Erstens nämlich zerreißen die Höhendiskontinuitäten hier für das Auge die Einheit des Ganzen, während dies für das Ohr, vollends bei einem Legato, nicht der Fall ist. Diese Einheit, die nicht nur eine innere, gedachte, eine Art Bedeutungszusammenhang ist, sondern eine wahrgenommene, ein Zusammenhängen der Töne, das verschiedene Grade hat, ist also ein wohl zu beachtendes Moment. Zweitens besitzt der Takt, worauf wir schon hinwiesen, eine Art rhythmischen Schwerpunktes, nämlich im ersten Ton. Drittens aber werden wir aufmerksam, daß der Toneinsatz eine besondere Bevorzugung besitzt, denn wir neigen geradezu dazu, bei dem Versuch bildlicher Wiedergabe in dem Koordinatensystem nur die Einsätze zu markieren und die Verbindungslinie dieser Punkte als Verbildlichung dieser Tonfolge auszugeben. Und es ist zu betonen, daß dieser Bevorzugungsakzent nicht etwa ein »objektiver«, ein Intensitätsakzent ist. An diese Tonlinienform schließt sich, wenn man dies akustische Phänomen im Auge behält, aber von dem Vordergrund des Interesses mehr nach dem Hintergrund sich wendet, der Intensitäts- und endlich der Klangfarbenverlauf.

Wir können die Bedeutung, die diese beiden Momente dem zuvorgenannten gegenüber für die Identität des ästhetischen Gegenstandes besitzen, wieder durch Heranziehung räumlicher Verhältnisse und zwar der Reliefplastik verbildlichen. Wie dort nämlich die Umrißlinie durchaus im Vordergrunde des Interesses steht und in erster Linie den gemeinten Gegenstand kenntlich macht, ja ihn allein kenntlich machen könnte, genau so verhält es sich mit dem, was wir Tonlinienform nannten. Unsere Melodie erkennen wir wieder, ob sie piano oder fortissimo gespielt, ob sie gegeigt, geflötet, gesungen wird oder sonst etwas; in so durchaus hervorstechender Weise ist sie durch die Höhen- und Dauerverhältnisse (aber natürlich auch nicht durch eines derselben) bestimmt[1]). Wie nun das Relief seine Plastik bekommt durch die

[1]) Genau genommen ist es wieder der Gattungsgegenstand »Melodie«, der dort

Digitized by Google

dritte Dimension, so erhält auch die Melodie durch die Intensitätsvariationen ihres Verlaufs eine Art Plastik, sie ist ohne dieselben »flach«, nur »skizziert«, wie man in ganz verständlicher Übertragung sagen kann.

Und ungefähr dieselbe Bedeutung, die die »Tönung« für das Relief hat, hat die Klangfarbe für den musikalischen Gegenstand. Wir werden bei Besprechung des Reliefs auf diese Parallelität zurückweisen können.

Es bleibt nun noch hinzuweisen auf die sogenannten »psychischen Charaktere«[1]). Stimmungston und Ausdruck tritt hier nicht auseinander: was von dem einen gilt, gilt auch von dem anderen. Diese gemessenen, d. h. ruhig und voll ausklingenden Töne hat man sich, wie gesagt, etwa als Posaunenstöße mit großem Chor zu denken; und so macht gleich der erste Ton einen mächtigen, kraftvollen Eindruck. Doch müssen wir diese — übliche — kausale Bezeichnung hier vermeiden und sagen daher besser, der Ton trägt den »Charakter von Kraft« oder ist »Ausdruck von Kraft« (wenn man will Ausdruck einer kraftvollen Persönlichkeit, etwa der Volksseele). Daß aber der zweite Ton wieder auf dieser Note einsetzt, darin liegt (hier) ein Ausdruck von Festigkeit, der sich bei noch ein- oder gar zweimaliger Wiederholung bis zum Ausdruck von Eigenwillen steigern würde. — Aber die dritte Note verläßt die Tonlinie, erhebt sich über dieselbe; und in diesem Fortschreiten wird sie zum Ausdruck einer gewissen Steigerung, vielleicht einer kleinen inneren Ausspannung, wie sie etwa auch durch ein kaum merkliches Kopfaufrichten sich äußert. Es fehlen uns durchaus die Worte für diese feinen Nuancen, die die Musik allein auszudrücken vermag.

Dem gegenüber kann man aber auch folgendermaßen beschreiben: Nachdem der zweite Ton die Höhe des ersten beibehalten hat, ist in uns gewissermaßen eine Spannung entstanden, ob diese Horizontale (die vorher Ausdruck von Festigkeit war) auch weiterhin noch erhalten bleiben wird; wir sind auf die weitere Bewegungsrichtung gespannt und — es ist uns wie eine Befreiung, daß dieselbe nun abbiegt; und gewissermaßen eine frohe Befreiung, etwas wie eine Erleichterung, daß sie in die Höhe steigt. Es kommt also — objektiv ausgedrückt — diesem dritten Ton ein solcher Stimmungscharakter, wenn auch noch so leiser »Befreiung« zu, während er anderseits gerade »Ausdruck« einer kleinen inneren »Spannung« war. — Hier scheint also doch der Ausdruck und der Stimmungston auseinander zu treten. Zwar kann

wiedererkannt wird, und die Bildung des Gattungsbegriffes macht uns im Grunde nur aufmerksam auf das Wertverhältnis.

[1]) Die Art, wie diese repräsentiert werden, zu beschreiben, muß wiederum der Deskription der »Erlebnisseite« vorbehalten werden.

Digitized by Google

man sagen, es bestehe in der einen Hinsicht eine Spannung, in der anderen Hinsicht eine Lösung, beides als psychische Charaktere. Aber der Ton ist Ausdruck eben nur von Spannung, und so würden in der anderen Hinsicht »Ausdruck« und »psychischer Charakter« auseinandertreten.

Indeß ich meine, daß dieser Stimmungston der »Befreiung« überhaupt nicht ein »gemeinter« ist, sondern jenen möglichen Gegenstands»ansichten« angehört, die wir schon erwähnten. Dies mag somit darauf hinweisen, daß auch die psychischen, inhärierenden Faktoren an jener Scheidung in »Gemeintes«, »Mitgemeintes« und »Nichtgemeintes« teilnehmen.

So wie hier dem einzelnen Ton, so kommt natürlich auch nachher den größeren sinngemäßen Einheiten, also zunächst den ersten zwei Takten, ein gewisser Ausdruckscharakter zu; die folgenden zwei Takte, die eine etwas variierte Wiederholung in der höheren Terz sind, drücken die analoge Stimmung, aber sozusagen gesteigert aus. Schließlich kommen wir zu dem Ganzen der Melodie, dessen Ausdruckscharakter man gewöhnlich in erster Linie oft allein beachtet. — Wie diese einzelnen Ausdruckscharaktere der Teile in den des Ganzen eingehen, können wir hier nicht mehr untersuchen.

d) Die Identität des ästhetischen Gegenstandes.

Was wir nun jetzt zu beschreiben versucht haben, ist das Gegenstandsfeld, wenn es, den Forderungen des ästhetischen Gegenstandes entsprechend, erfüllt ist. — Ist dies nun aber wirklich der ästhetische Gegenstand selbst, auf den wir es abgesehen haben? — Sicherlich lag die Wahrnehmung des ästhetischen Gegenstandes in dem analysierten Falle vor; aber ist dieselbe oder ist die Identität des Gegenstandes an all diese Forderungen gebunden? Oder können wir nicht vielmehr »denselben« Gegenstand auch anders wahrnehmen? — bei räumlichen Dingen würde man sagen »von einer anderen Seite«, »in anderer Beleuchtung«, »in anderer Auffassung« und dergleichen, kurz in anderer »Ansicht«. — Eingangs nannten wir alles, was in intentionaler Stellung sich befindet, »Gegenstand«; dann würde aber natürlich jegliche Abweichung einen neuen Gegenstand schaffen. Hier ist daher der Ausdruck »Gegenstand« — in Anlehnung an den natürlichen Sprachgebrauch — in einem prägnanten Sinne gebraucht, so wie wir eben bei Wahrnehmung der Vorder- oder Rückansicht einer Statue beide Male von Wahrnehmung »desselben« Gegenstandes sprechen, wo also der »Gegenstand« ein Ding bedeutet. Daß ein Ding sich von verschiedenen Seiten präsentieren kann, ist so »selbstverständlich«, daß kein Problem vorzuliegen scheint. Von verschiedenen Wahrnehmungen

Digitized by Google

desselben Gegenstandes können wir nun auch in der Musik in dem Fall reden, daß man etwa das eine Mal die erste Hälfte, ein ander Mal die zweite Hälfte einer Melodie hört; beide Male werden wir dann von der Wahrnehmung derselben Melodie sprechen, sofern wir die Überzeugung haben, daß die andere Hälfte sich kontinuierlich anschloß beziehungsweise vorherging und nur wir durch die Umstände (Verschließen der Ohren und dergleichen) am Hören derselben verhindert waren. — Aber sehen wir von diesem Fall, der uns hier weniger interessiert, ab, so fragt es sich, ob es auch bei Wahrnehmung des Gesamtgegenstandes noch verschiedene Möglichkeiten gibt, und ob unter diesen solche Fälle sind, wo man von »Wahrnehmung desselben Gegenstandes von verschiedenen Seiten« reden kann.

Wir unterschieden an dem musikalischen Gegenstand den akustischen Kern und die adhärierenden psychischen Charaktere. Beide können nun innerhalb gewisser Grenzen variieren, ohne daß die Identität des gemeinten Gegenstandes verloren ginge. Zunächst gibt es auf ästhetischem Gebiet immer (zum Unterschied von dem mathematischen z. B.) eine Sphäre der Irrelevanz, was wir schon S. 96 berührten. Die absolute Höhe (die Höhenlage der Melodie), ebenso das Tempo, die Intensität (objektiv etwa von Entfernungsänderungen herrührend) und dergleichen kann innerhalb einer gewissen, mehr oder weniger kleinen Sphäre variieren, ohne die Vollkommenheit der Wiedergabe zu gefährden.

Es wäre interessant, einmal verschiedene Gattungen und Arten von Musik auf ihre Empfindlichkeit hierin zu prüfen. Ein Lied wie »Heil dir im Siegerkranz« ist sicherlich darin unempfindlicher als eins von Hugo Wolf. In etwas anderem Sinne wieder ist z. B. ein Brahmssches oder Schuhmannsches Lied unempfindlicher als eins von Robert Franz, insofern nämlich letzteres viel mehr in Gefahr ist, durch kleine Ausdrucksmängel trivial zu klingen und damit natürlich völlig ein anderes zu werden, als es gedacht ist. Allgemein scheint es durchaus in erster Linie darauf anzukommen, ob durch die akustische Änderung der psychische Charakter der Komposition mitbeeinflußt wird oder nicht. Dieses »Mitbeeinflussen« weist natürlich auf einen kausalen Zusammenhang hin, dessen Untersuchung daher außerhalb des Rahmens unserer Aufgabe fällt. — Dagegen werden wir verfolgen müssen, was bei Überschreiten der Irrelevanzgrenze eintritt, insonderheit, ob eine der Änderungen als Änderung der »Ansicht« in dem vorher angedeuteten Sinne aufzufassen ist.

Wird nun z. B. ein einzelner Ton oder werden deren mehrere unrein gespielt, so ist dadurch natürlich die Identität des gemeinten Gegenstandes nicht alteriert, die Realisation ist nur unvollkommen, und

Digitized by Google

es ist für uns selbstverständlich völlig gleichgültig, ob diese Unvollkommenheit von dem Spieler oder unserem eigenen Ohr oder der Entfernung herrührt u. s. w. Nimmt dieselbe weiterhin zu, so können wir schließlich dazu kommen, von einer uneigentlichen, quasibildlichen und endlich gar quasisymbolischen Wiedergabe oder Gegebenheit des Gegenstandes zu sprechen, wie wir das schon eingangs an dem Beispiel der vierhändig gespielten und der gepfiffenen Symphonie andeuteten. Liegt die Unvollkommenheit in gewissen kleinen Nuancen des Tempos, der Intensität u. s. w., so spricht man von mangelndem oder fehlerhaftem »Ausdruck« und sagt auch ähnlich wie in den vorerwähnten Fällen, daß jene Beethovensonate von Kinderhand genüge, um uns ein »Bild« von dem gemeinten Kunstwerk zu geben.

Dann haben wir hier eine Reihe verschiedener Fälle, wo wir von Unvollkommenheiten der Realisation des Gegenstandes, dagegen also nicht von Wiedergabe einer anderen (etwa ungünstigeren) »Ansicht« desselben reden können.

Der Gegensatz läßt sich analogisieren durch den Gegensatz einer schlechten Photographie einer Statue in deren Hauptansicht und einer (guten) Photographie von einem anderen, weniger günstigen Standpunkte aus.

Bei jener Beethovensonate von Kinderhand sagt man aber auch wohl entschiedener: »Der eigentliche Beethoven ist es aber nicht«. Und dieser Ausdruck führt zu einer zweiten Klasse möglicher Auffassungen. — Man kann nämlich die Sachlage auch so ansehen, als ob das Kind vollkommen realisiert habe, was ihm vorschwebte (ob das wirklich der Fall ist, darauf kommt es uns natürlich wieder nicht an) und kann diesen seinen musikalischen Gegenstand dem uns vorschwebenden gegenüberstellen.

Man kann also sagen, was hier realisiert ist, ist im engsten Sinne nicht »derselbe« ästhetische Gegenstand. — Nun wird man ihn freilich auch nicht einen schlechthin »anderen« nennen, sondern von »derselben« Sonate in dem Sinne der vagen Gattungsbegriffe des gewöhnlichen Lebens reden, wo unter eine Gattung gefaßt wird, was im großen Ganzen dasselbe ist. — Ebenso heißt auch die unter Überschreitung der Irrelevanzgrenze in irgend eine andere Tonart transponierte Melodie noch »dieselbe«, aber ebenfalls nicht mehr als individuelle, als niederste spezifische Differenz, sondern als eine Gattung. Wir sprechen also auch von »der« Melodie »Heil dir im Siegerkranz« als einer Gattung, die, auf der »Tonlinienform« basierend, alle jene niedersten spezifischen Differenzen (die Melodie in den verschiedenen Tonarten) umfaßt, die durch die ganze Tonskala hin verschiebbar ist, die aber auch von den verschiedensten Instrumenten gespielt werden

Digitized by Google

kann und deren psychische Charaktere auch nur eine gattungsmäßige Gemeinschaft besitzen.

Auf die mehr oder weniger und in verschiedener Weise harmonisierte Tonfolge, die dabei doch »dieselbe« (gattungsmäßig dieselbe, wie wir jetzt sagen würden) Melodie bildet, nahmen wir schon S. 101 Gelegenheit hinzuweisen.

Es ist nun von allergrößter Bedeutung, diesen ästhetischen Gattungsgegenstand und den eigentlichen ästhetischen Gegenstand als Individuum zu trennen, da man sonst die gattungsmäßige Unbestimmtheit, die dem ersteren zukommt, auf das gemeinte Kunstwerk überträgt. Und dies liegt um so näher, als unser Wiedererkennen als die und die Melodie, uns selbst unbewußt, fast ausschließlich den Gattungsgegenstand im Auge hat.

Die Art dieser Gattungsbildung können wir hier nicht näher untersuchen, sie beruht natürlich, wie alle, auf Ähnlichkeit, und es kommt daher in ihr zum Ausdruck, was im Vordergrund und was im Hintergrund des Interesses steht. Es wäre interessant zu verfolgen, woran diese gattungsmäßige Identität nun vorzugsweise haftet, speziell welche Bedeutung der akustische Kern einerseits, die psychischen Charaktere anderseits für denselben haben. Wir müssen uns mit folgendem begnügen. Ohne die Erhaltung der Tonlinienform ist von Erhaltung der Melodiegattung offenbar nicht die Rede; während wir schon sahen, daß der Intensitätsverlauf nicht unbeträchtlich abweichen kann: das Kunstwerk wird »flach« ohne diese Nuancen, aber es bleibt als Gattung völlig wiederzuerkennen. Ebenso kann die Klangfarbe innerhalb weiter Grenzen variieren. Aber selbst die Beziehung auf die Rhythmuseinheit, die wir als der Tonlinienform angehörend im Vordergrunde des Interesses fanden, kann innerhalb gewisser Grenzen sich ändern, man kann z. B. statt $^2/_2$-Takt auch $^4/_4$-Takt, statt $^3/_4$-Takt auch $^6/_8$-Takt zählen und dergleichen[1]). Dagegen ist die Beziehung auf die zugehörige Tonika bei gegebener Höhenlage zur Erhaltung der Identität der Gegenstandsgattung unbedingtes Erfordernis. Dies wird ohne Beispiel kaum verständlich sein; denn es wird im allgemeinen gar nicht gelingen, eine Melodie auf eine andere als die zugehörige Tonika zu beziehen. Aber nehmen wir ein Stück einer Tonleiter, etwa vier Töne, c, d, e, f, ein Mal als Schluß der F-Dur-Tonleiter, ein ander Mal als Beginn der C-Dur-Tonleiter, so ist die Möglichkeit solcher verschiedener Auffassungen und ihr fundamentaler musikalischer Unterschied mit Evidenz gegeben, vollends wenn man nun dieselben als Anfang des

[1]) Daß man nur durch das eine von beiden den ästhetischen Forderungen gerecht wird, sahen wir schon.

Digitized by Google

schon früher zitierten Beethovenquartetts (Op. 59 1) nimmt. Es ist ganz unzweifelhaft, daß der gemeinte ästhetische Gegenstand nur bei Beziehung auf c als Grundton der Phrase, aber Auffassung als F-Dur zu stande kommt, während es als C-Dur aufgefaßt oder auf f direkt bezogen, etwas toto genere Verschiedenes, etwas schlechtweg »anderes« ist. Sie bedeuten eine ständig sich erweiternde Entfernung von dem Grundton f, die eine gewisse Steigerung ausdrückt und in dem f ihren Höhepunkt erreicht. Auf f direkt bezogen dagegen erreicht die Tonfolge mit diesem letzten Ton einen gewissen befriedigenden Schluß. Und in C-Dur gedacht, würde dem f die Auszeichnung, die ihm zukommt, verloren gehen und wir würden anderseits das charakteristische g vermissen, darauf warten und auch so zu einer wesentlich anderen Gegenstandswahrnehmung kommen. Wiederum können wir darauf hinweisen, daß wir uns mit dieser strengen Scheidung in Übereinstimmung gerade mit dem Musiker (im Gegensatz zum Durchschnittsdilettanten) befinden; denn jener scheidet sogar bei Klavierkompositionen das bei unserer temperierten Stimmung ganz »gleich klingende« cis und ges u. s. w. um der Tonart willen. Und daß der Laie dies nicht immer in dem Maße tut, beweist nur, daß bei ihm jene Loslösung von der Naturobjektauffassung des gewöhnlichen Lebens noch nicht so vollständig vollzogen ist, wie bei dem Musiker, daß er also einen Gattungsbegriff im Auge hat, der nicht eigentlich ästhetisch beziehungsweise musikalisch ist[1]).

Wir haben bisher gefunden, daß bei Überschreiten der Irrelevanzsphäre zunächst der »musikalische Gattungsgegenstand Melodie« erhalten bleibt, weiterhin bei Überschreiten dieser Gattungsgrenze aber der Gegenstand in einen schlechthin »anderen« übergeht. Es wäre nun aber offenbar zu weit gegangen und hieße den Sachen Gewalt antun, sofern wir in solchen Fällen, wie dem vorher erwähnten, wenn eine Melodie in $^4/_4$- statt $^2/_2$-Takt gezählt und aufgefaßt wird, die Identität des gemeinten Gegenstandes leugnen und uns auf die Behauptung beschränken wollten, daß die »Gattung« erhalten sei. Da aber anderseits jene Vorschrift des Taktes wesentlich ist, so kommen wir dazu, uns so auszudrücken, daß es ästhetische Forderung sei, nicht einen Gegenstand überhaupt, sondern ihn in bestimmter Weise zu erfassen; jene andere Rhythmisierung ist also auch eine der durch die Gegenstandsmerkmale fundierten Möglichkeiten von Wahrnehmung dieses ästhetischen Gegenstandes, ist aber nicht die gemeinte. Und dadurch nähern wir uns wieder bedeutend unserem natürlichen Gefühl. In der Tat ist es auch nur so möglich, dem mannigfaltigen Betrachten,

[1]) cf. S. 110 f.

Digitized by Google

das das »Studium des Kunstwerkes« ausmacht, gerecht zu werden, wo man nach Belieben einzelne Teile herausgreift, wiederholt, ohne sich an die Reihenfolge der Sätze zu kehren, die Aufmerksamkeit bald auf die Oberstimmen, bald auf die Unterstimmen (die Harmonisierung), bald vorwiegend auf den akustischen Kern, bald auf die psychischen Charaktere lenkt und bei alledem die Intention auf den ursprünglichen Gegenstand nicht aus den Augen verliert, sondern eben die Teile »als Teile«, den ersten Satz »als ersten«, die Unterstimmen »als Unterstimmen« auffaßt. Sicherlich sind in gewissem Sinne alle diese Teilwahrnehmungen andere Gegenstandswahrnehmungen, als die bei dem eigentlichen, idealen künstlerischen Genuß. Es zeigt sich also, daß in gegenständlicher Stellung sich gleichzeitig mehrerlei befinden kann — der Teil oder die Seite eines »Gegenstandes« und das Gegenstandsganze selbst. Beides natürlich in etwas verschiedener Weise; eine Sachlage, die sich schwer weiter beschreiben läßt und auf deren Beschreibung wir auch verzichten können, weil sie durchaus nicht für den ästhetischen Gegenstand speziell charakteristisch ist. Haben wir doch bei jeder Dingwahrnehmung die betreffende »Ansicht« desselben, die uns zugewandte Seite einerseits, das Ding selbst als Ganzes anderseits gegenständlich [1]).

Aber während wir bei den Dingen unserer natürlichen Umgebung nur sagen können, daß sie sich von einer gewissen Seite am günstigsten, am vollständigsten präsentieren, am besten zu erkennen sind oder auch so darstellen, wie sie »wirklich« sind (d. h. ohne perspektivische Verkürzungen u. s. w.), so haben wir hier bei den verschiedenen »Ansichten« des ästhetischen Gegenstandes die Evidenz, daß eine gewisse Ansicht — wie wir sagten — die eigentlich gemeinte ist, während die anderen nur mögliche, aber nicht-gemeinte sind, oder anders ausgedrückt, daß nicht alle Wahrnehmungen des Gegenstandes oder seiner Teile gleichberechtigt sind, sondern daß eine die das ästhetische Werturteil fundierende ist.

e) Das akustische Naturobjekt.

Wir wiesen schon mehrfach auf den Gegensatz eines solchen musikalischen Gegenstandes zu einem akustischen Naturobjekt »Ton-

[1]) Sieht man näher zu, so findet man, daß die Verhältnisse noch viel komplizierter sind, daß man bei einer solchen anscheinend ganz einfachen Wahrnehmung auf eine ganze Serie von Gegenständlichkeiten hinblickt; denn man hat gleichzeitig den visuellen Gegenstand (die uns zugewandte Seite und den ganzen), den taktuellen, den geometrischen (d. h. die geometrische Form), das natürliche »Ding«, den naturwissenschaftlichen Atomkomplex u. s. w. im Auge und doch letzten Endes nur einen einzigen »Gegenstand«!

Digitized by Google

folge« hin; wir wollen diese einzelnen Bemerkungen hier jetzt zusammenstellen und zu einer Charakterisierung eines solchen »Naturobjektes« abzurunden suchen, um durch eben diesen Gegensatz die Eigenart des ästhetischen Gegenstandes noch klarer hervortreten zu lassen. Tatsächlich finden wir dabei aber, daß nicht nur ein Gegenstand einem gegenüber steht, sondern daß deren mehrere auf beiden Seiten zu unterscheiden sind.

Wir hatten vorgreifend schon in der Einleitung dreierlei mögliche Geisteshaltungen bei »Wahrnehmung eines Kunstwerkes« unterschieden, die die Rede von dreierlei Gegenständlichkeiten auf ästhetischer Seite fundieren (wir geben sie jetzt in umgekehrter Reihenfolge).

1. Die Erscheinung repräsentiert (unmittelbar) den gemeinten, idealen ästhetischen Gegenstand, der uns also in lebendiger Anschauung als ein »realisierter«, intentional gegenübersteht.

2. Die Erscheinung repräsentiert uns zunächst das Naturobjekt, das erst seinerseits durch oder in gewissen Seiten den gemeinten idealen Gegenstand repräsentiert, so daß wir sowohl das Naturobjekt wie den ästhetischen Gegenstand, wenn auch in unterschiedlicher Weise, gegenständlich haben.

3. Die Erscheinung repräsentiert uns wiederum das Naturobjekt, so wie es bei jeder Dingwahrnehmung überhaupt statthat, und dies Ding der Wirklichkeit steht uns gegenständlich gegenüber, aber ausgestattet mit gewissen »psychischen Charakteren«, die — wie wir zur Orientierung vorausschicken wollen — die naturwissenschaftlich tendierte Gegenstandsauffassung als »eingefühlt« bezeichnet.

An diesen letzten Fall haben wir hier anzuknüpfen, da er den Übergang zu nichtästhetischer Wahrnehmung bildet.

Die Wahrnehmung ist schon deshalb nicht rein ästhetisch, weil das Hinblicken auf den idealen Gegenstand als den hier »realisierten« fehlt. — Allerdings könnte man sagen, daß die niederste spezifische Differenz (abgesehen von den Gattungen und Arten) hier »Realisation« gefunden habe. Aber erstens kann man nicht in dem vorliegenden Falle die niederste spezifische Differenz als den Gegenstand bezeichnen, der Zielpunkt unserer Aufmerksamkeit wäre, wie es »die Symphonie« ist, wenn wir dieselbe werten wollen, und zweitens bedeutet »Realisation« hier etwas anderes; denn dieser Gegenstand ist »real«, insofern er Stück der einen, realen Wirklichkeit ist und in deren Kausalzusammenhang steht; der »realisierte« ästhetische Gegenstand dagegen ist in dem Sinne offenbar nicht real[1]). Aber natür-

[1]) Deshalb ist auch der früher (S. 78) erwähnte Fall, wo wir ein Fahrrad als »Realisation« des »Modells Wanderer 1907« oder der ähnliche, wo wir in einem

Digitized by Google

lich kann ein gewisses künstlerisches Genießen und Werten durchaus auch ohne die Existenz eines eigentlichen ästhetischen Gegenstandes stattfinden, wäre ohne das ja kein ästhetischer »Naturgenuß« möglich.

Sehen wir näher zu, so finden wir, daß dies ganz allgemein für eine naive Geisteshaltung charakteristisch ist, für eine solche, wie wir sie bei Naturvölkern und Kindern am häufigsten und am reinsten ausgeprägt finden, denen das Gewitter noch wirklich »drohend« heraufzieht, der Sturm »unheimlich« heult; nicht als ob es sich dabei um eigentliche Personifikationen handelte, in dem Sinne, daß das Heulen des Windes wirklich für Laute eines (existierenden) Wesens gehalten würden, sondern so, daß das in lebendiger Anschauung Erscheinende ohne Kritik der Reflexion und Erfahrung schlicht als »Wahrgenommenes« hingenommen wird. Man kann weder sagen, daß diese »unheimliche« Stimmung als in oder an dem Windgetöse (beziehungsweise einem diese Laute hervorbringenden Wesen) existierend »geglaubt« wird, noch auch daß sie dort zu bloßem »Schein« diskreditiert und in uns (als psychisches Phänomen) als wirklich angesehen wird, sondern sie ist an dem Laut »wahrgenommen« schlechthin. Wir wollen hinzufügen, ebenso rudimentär ist auch die Auffassung von »kausaler Einwirkung« in jener naiven Weltauffassung beziehungsweise naiven Gegenstandswahrnehmung. Beides kommt zur Entwickelung erst in der »natürlichen« Gegenstandswahrnehmung, wie wir sie nennen wollen, der wir uns jetzt zuwenden.

Wir sagten schon (S. 85) bei Gelegenheit der naiven Deskription einer wahrgenommenen Tonfolge, daß wir unseren ersten instinktiven Eindruck bei einiger Reflexion korrigieren. Wir kommen zu einer Kritik der Glaubhaftigkeit unserer Wahrnehmung, zu einer Scheidung von Schein und Wirklichkeit und zu einer durchgehenden kausalen Weltauffassung. Dementsprechend erklären wir also den Stimmungston als »Schein«, entstanden durch ein Projizieren des in uns erregten »Gefühls« (des »Unheimlichen« beim Winde beziehungsweise der »Gehobenheit« bei »Heil dir im Siegerkranz«) in den Gegenstand und behalten den nackten akustischen Kern übrig.

Aber auch dieser Kern selbst ist jetzt ein wesentlich anderes als bei dem ästhetischen Gegenstand. — Wir hoben schon hervor, daß wir es hier nicht mit der »Realisation« eines idealen Gegenstandes

Hunde einen bestimmten, wohldefinierten Rassetypus »realisiert« finden, wesentlich von unserem Falle ästhetischer Wahrnehmung verschieden, ganz abgesehen davon, daß natürlich diese »Typengegenstände« ganz andersartig, eben Typen von Naturobjekten sind.

Digitized by Google

zu tun haben, sondern mit einem Stück der einen realen Wirklichkeit. Daraus ergeben sich alle weiteren Unterschiede.

Den akustischen Kern des musikalischen Gegenstandes fanden wir gegliedert in rhythmische und sinngemäße Einheiten; die niedersten sinngemäßen Einheiten waren die Einzeltöne, die absolut rein und im Falle unseres Beispiels, dem ersten Takte von »Heil dir im Siegerkranz«, in sich völlig homogen (ohne crescendo u. dergl.) waren. Sind wir aber auf die — etwa von einem Klavier gespielte — Tonfolge als auf ein Naturobjekt gerichtet, so müssen wir sagen: der Rhythmus und die sinngemäßen Einheiten bestehen im wesentlichen in unserer Einbildung, das Objekt selbst besitzt nur die Eigenschaft einer gewissen Teilbarkeit; ist der Rhythmus »markiert«, so kommen gewisse Intensitätsakzente hinzu u. s. w.; die Einheitsbildungen — selbst die der sogenannten Einzeltöne — sind nur nahegelegt und durch Gewohnheit beziehungsweise musikalische Erziehung genetisch begründet, aber sie sind nicht schlechthin gefordert; es hat hier durchaus seine Berechtigung die Teilung fortzusetzen, bis man zu wirklich homogenen Stücken gelangt eventuell bis zur Unterschiedsgrenze, und diese Stücke als den »Stoff« anzusehen, aus dem die Musik aufgebaut ist. Denn in der Tat sind die Einzeltöne als Teile dieses Naturphänomens, wie wir auch schon betonten, nie absolut, sondern nur mehr oder weniger rein und homogen, erscheinen vielleicht dem normalen Ohr eines »Musikalischen« so, doch bleiben immer feinere Hilfsmittel denkbar, die Unreinheiten und Inhomogeneitäten nachweisen würden; und das Naturobjekt »Tonfolge« birgt nur die Möglichkeiten für all solche Einheitsauffassungen, Beziehungen u. dergl. in sich, birgt Eigenschaften in sich, die jene verschiedenen möglichen Auffassungen (oder objektiv ausgedrückt »Ansichten«) von dem Gegenstand fundieren, ohne daß eine derselben als die »gemeinte« bevorzugt wäre, und die als bloße Möglichkeiten nur außerwesentlich sind.

Was das Wesen des Naturobjektes ausmacht, das sind die Momente, die dadurch ausgezeichnet sind, daß sie in einem prägnanten Sinne wahrgenommen werden, nämlich diejenigen, von denen wir früher sagten, sie seien »sinnlich repräsentiert«; diese Beziehungen eines Tones auf den anderen dagegen, diese Verhältnisse zur »Tonika«, die gebildet werden können, sind — das ist ohne weiteres klar — nicht derartig sinnlich repräsentiert.

Ebenso wie aber die Bildung der niederen Einheiten dem Naturobjekt als Ausschnitt aus der einen raum-zeitlichen Wirklichkeit nicht eigentlich zukommt, so ist auch die Bildung der Einheit des Gegenstandsganzen und seine Abgrenzung gegenüber der »Umgebung«, gegenüber dem »anderen« etwas, was in der Natur selbst nicht ge-

Digitized by Google

legen, sondern im besten Falle durch scheinbare Diskontinuitäten u. s. w. »nahe gelegt« ist[1]).

So ist diese Tonfolge, die dem musikalischen Gegenstand auf den ersten Blick zum Verwechseln ähnlich scheint, im Grunde in allen Stücken und *toto genere* von jenem verschieden.

Man könnte nun geneigt sein, jene ästhetischen Gegenstände einfach als eine Einbildung, einen Schein und deshalb einen Irrtum zu verwerfen. Aber man wird doch Bedenken tragen, so zu verfahren, wenn man das Folgende beachtet.

Die weitere Erfahrung und Reflexion führt nämlich dazu, auch diese natürliche Gegenstandsauffassung zu diskreditieren. Die Naturwissenschaft ist durch Fortbildung des Kausalitätsbegriffes zu jener schon in der Einleitung angedeuteten exakten Form desselben und zu der atomistisch-mechanistischen Weltauffassung gekommen, die, wie alle »Dinge« der gewöhnlichen Wahrnehmung, so auch jene »Tonfolge« völlig auflöst. Es bleibt nichts als ein Komplex von Luftschwingungen einerseits und gewisse physiologische Vorgänge[2]), die wir noch nicht derartig mechanistisch ausdrücken können, anderseits.

Es ist wohl kaum möglich, die Wesensverschiedenheit eines solchen Gegenstandes und eines ästhetischen, wie wir ihn beschrieben haben, zu verkennen; die weitere Analyse derselben ist daher für unseren Zweck ohne Bedeutung. — Es stehen sich so also gegenüber die ästhetische, die naive, die natürliche und die naturwissenschaftliche (atomistisch-mechanische) Gegenstandsauffassung, ja man kann geradezu sagen, jede dieser Geisteshaltungen besitzt ihre gesonderte Wirklichkeitssphäre, ihre Sphäre des Wirklichkeitsglaubens; und so möchte ich die Untersuchung jetzt unter diesen höheren, allgemein-philosophischen Gesichtspunkt stellen, daß wir in jenen ästhetischen Gegenständen eine Welt vor uns haben und analysieren, die derartigen anderen Welten von Gegenständen gegenüber steht, deren Sinn und Berechtigung die Philosophie gleichermaßen zu untersuchen hat.

f) Vergleich mit Riemanns Standpunkt.

Ungewohnt und befremdlich erscheint gar vieles von dem, was wir bei jener Analyse eines musikalischen Gegenstandes gefunden haben, aber sicherlich dem Laien weit mehr, als dem Musiker und Musikästhetiker; und dies mag einerseits als eine Art Beweis dienen, daß wir uns auf dem rechten Weg befinden, anderseits aber bedeutet es, daß dem Musiker — wenn auch sich selbst mehr oder weniger

[1]) Auf die Bedeutung, die die Gattungsbegriffe für solche Einheits- beziehungsweise Gegenstandsbildung besitzen, können wir hier nicht eingehen.

[2]) Die psychischen Vorgänge sind innerhalb der atomistisch-mechanistischen Weltauffassung streng genommen entschieden nicht vorhanden.

Digitized by Google

unbewußt — die Loslösung von der natürlichen und naturwissenschaftlich tendierten Gegenstandsauffassung näher liegt als dem Laien.

Werfen wir unter diesem Gesichtspunkt noch einen Blick auf die Literatur, so finden wir in der Tat gerade hier bei der Musik einen Reichtum an feinen und feinsten Analysen, die wir als »phänomenologisch«, wenn auch nicht direkt, so doch nach einer leichten, aber den prinzipiellen Standpunkt betreffenden Umwendung, in Anspruch nehmen können. — Ich selbst habe die vorstehende Analyse durchgeführt, ehe ich noch von musiktheoretischer Literatur Kenntnis genommen hatte, nur auf Grund einer, allerdings von frühester Kindheit an gepflegten (aktiven und passiven) praktischen Beschäftigung mit der Musik, da es offenbar unendlich schwer ist, bei Kenntnis der theoretischen Kompositionsgesetze noch rein, auf Grund bloßer Anschauung den Gegenstand zu beschreiben, und ihn zu beschreiben, wie er »gemeint« ist, und da man sonst auch sich selbst gegenüber nie den Verdacht überwinden kann — vielleicht nur die mitgebrachten Vorkenntnisse herausgelesen zu haben.

Wir wollen also jetzt noch unsere, in Bezug auf Musiktheorie unbefangene, aber bewußt phänomenologische Analyse vergleichen mit der philosophisch-, methodisch-naiven der Musiktheoretiker und -ästhetiker, und damit zugleich einen zusammenfassenden Überblick geben; wir müssen uns aber begnügen, ein Werk als Repräsentanten herauszugreifen, und wählen Riemanns »Elemente der musikalischen Ästhetik« [1]), das nicht nur eine der bedeutendsten neueren Erscheinungen auf diesem Gebiet ist, sondern auch die relativ größte Verwandtschaft zu unseren Ausführungen zu besitzen scheint; wollen dies aber etwas eingehend besprechen.

Als allgemeine Aufgabe der »Kunstästhetik«, der »Ästhetik« im engeren Sinne, sieht er an »die Betrachtung von Kunstwerken und Kunstwirkungen [2]), ihre Entstehungsbedingungen (!), ihre in sich gesetzmäßige Bildung aufweisend und die Elemente ihrer Wirkung auf den Beschauer oder Hörer in ihren Wechselbeziehungen analysierend«. Entsprechend wird auch die Analyse des Tones, speziell der Tonhöhe, eingeführt als »Untersuchung der einzelnen Faktoren der musikalischen Wirkung« (!) [3]) u. s. w.

Daraus geht hervor, daß sein Ausgangspunkt — wie es das Gegebene ist — die »natürliche« Gegenstandsauffassung, das »Kunstwerk«, also das Naturobjekt »Tonfolge«, die »Wirkung«, der Inbegriff der erzeugten Vorstellungen [4]) und Gefühle ist.

Während nun aber nicht nur den Physiologen, sondern auch den Psychologen und Ästhetikern sonst die objektive Tonfolge und »der Aufweis der tatsächlich erfolgten Sinnesreize das Wichtigere erscheint« [5]), ist es ihm — wie er sich ausdrückt — nur um die »Vorstellungen« zu tun, »seien es tonerzeugende oder vom Ton erzeugte« [6]).

---

[1]) Spemann, Berlin und Stuttgart 1900.

[2]) l. c. S. 4.

[3]) l. c. S. 25.

[4]) l. c. S. 69.

[5]) Dies ist der Hauptmangel, den er in Helmholtz' »Lehre von den Tonempfindungen« (l. c. S. 69 u. 32) und in Stumpfs »Tonpsychologie« empfindet (l. c. S. 51/52), auch bei Zimmermann gelegentlich (l. c. S. 70) hervorhebt, überhaupt bei jeder Gelegenheit zum Ausdruck bringt. So weist er z. B. auch l. c. S. 91 ausdrücklich für die Kosonanz die früheren »mathematischen« und »physiologischen« Begründungen zurück.

[6]) l. c. S. 69.

Digitized by Google

Was er selbst nun aber als erzeugte »Vorstellungen« beschreibt, ist — wenn man näher zusieht — im wesentlichen unser ästhetischer Gegenstand oder vielmehr der akustische Kern desselben; während die »adhärierenden psychischen Charaktere« wahrscheinlich den erzeugten »Gefühlen« zugerechnet werden würden. —

Wir finden daher zwar nicht die zeitliche »Umgebung« dem »Gegenstand selbst« gegenüber gestellt, auch nicht die Scheidung von »Gemeintem« und »Mitgemeintem« (implicite und explicite Mitgemeintem) oder die Berücksichtigung jener objektiv geforderten Interessenverteilung oder die für unseren ästhetischen Gegenstand allerdings speziell charakteristischen psychischen Faktoren als adhärierende; aber innerhalb der Grenzen des »akustischen Kerns« verläuft seine Analyse in der Tat der unsrigen weitgehend parallel.

Wir finden hervorgehoben die doppelte Gliederung, die rhythmische und die »Sinngliederung« [1]), wie er es kürzer nennt; »daß nicht ein Motiv und ein Takt«, sagt er, »in dem Sinne identisch sind, wie die Lobesche vierbändige »Kompositionslehre« auch in ihrer Neubearbeitung durch H. Kretzschmar es darstellt, muß so scharf wie immer möglich betont werden« [2]). Und was die Sinngliederung anbetrifft, so scheidet er auch weiter Einheiten höherer und niederer Ordnung, beginnend von den »Motiven«, die sich zusammenschließen »zu den höheren Einheiten des Themas und weiter darüber des aus mehr als einem Thema bestehenden selbständigen Tonstückes oder doch eines für sich abgeschlossenen Teils (Satzes)« [3]).

Allerdings sind ihm die »Motive« die »kleinsten Einheiten«, während mir der »Einzelton« als solche kleinste Einheit erscheint und ich darauf besonderen Wert lege, denselben als sinngemäße Einheit (wie das »Wort« gegenüber der »Phrase«) anzusehen.

Was die »rhythmische« Gliederung anbetrifft, so betont er, »daß das rhythmische Empfinden bei der Konstatierung der Gleichheit der Zeitteile nicht Halt macht, sondern von der Unterscheidung der Einzelzeiten zur Zusammenfassung mehrerer derselben zu höheren Einheiten fortschreitet — den musikalischen Bildungen des Taktes und der Gruppierung von Takten zu Perioden« [4]).

Mit diesen »Perioden« ist Riemann aber, so viel ich sehe, in die vorher erwähnten sinngemäßen Einheiten hineingeraten; ich glaube, die Takte als größte rhythmische Einheiten festhalten zu müssen.

Die Takte selber gliedern sich ihm also auch weiter in kleinere Einheiten; deren unterscheidet er aber zwei Arten: die »Zählzeiten« oder »wirklichen Schlagzeiten«, — die er auch (genetisch) auf den Pulsschlag meint zurückführen zu müssen und die daher nur eine relativ geringe Variation zulassen — und die eigentlichen Einheiten der Tonbewegung, die bald vielfache derselben (gleichsam als »Rhythmus« von übermenschlichen Proportionen), bald Teile derselben (»Unterteilungswerte«) sein können, bei denen er dann von dem »konkreten Rhythmus« [5]) spricht.

Dies sind interessante Komplikationen, die wir bei Analyse unseres einfachen Beispiels nicht aufweisen konnten.

Und so finden wir auch weiterhin beim Rhythmus ein reiches Material von Beobachtungen, die durchaus beweisen, daß der Verfasser nicht das objektiv Vor-

---

[1]) l. c. S. 41. Schon daraus allein geht unzweideutig hervor, daß es sich ihm nicht um das Naturobjekt »Tonfolge« handelt.

[2]) l. c. S. 166.

[3]) l. c. S. 171.

[4]) l. c. S. 137.

[5]) l. c. S. 143.

Digitized by Google

liegende, sondern, wie er es nennt, die »Vorstellung« im Auge hat. Hervorheben will ich daraus nur noch[1]), daß er sich ausdrücklich gegen Wundt[2]) wendet, der »den periodischen Wechsel zwischen verschiedenen Stufen der Dynamik als (das) Wesen der rhythmischen Gliederung«[3]) hinstelle und »damit die von M. Hauptmann ... bis zum Überdruß ausgeführte schematische Akzenttheorie«[4]), die »übrigens die allgemein verbreitete« sei, »fortführe«. Diese Akzenttheorie und die Riemannsche vom »metrischen Gewicht« sind ganz typische Beispiele für den Gegensatz der »natürlichen« und »ästhetischen« Geisteshaltung; letztere begnügt sich, an dem — wir würden sagen — »ästhetischen Gegenstand« rhythmische Gliederung vorzufinden, während erstere festzustellen sucht, ob das pure Einbildung oder was daran »wahr« ist, wodurch solche Auffassung zu stande kommt u. s. w., und dann als einziges Tatsächliche die (häufigen) Intensitätsnuancen entdeckt.

Was nun die Einzeltöne anbetrifft, so finden wir bei Riemann ihre einzelnen »Seiten«, die »Tonhöhe«, »Klangfarbe« und »Dynamik« (wie er für »Intensität« sagt), gesondert in ihrer Spezialbedeutung behandelt, was erst — wie er selbst hinzufügt — in allerneuester Zeit die Ästhetik begonnen hat.

Und zwar finden wir auch die Tonhöhe als die »Haupteigenschaft«[5]) des Tones angeführt, deren Veränderung »musikalisch- (ausdrückend und) formgebend« sei, ja er führt sogar (im Anschluß an Joseph Berglinger) dieselbe Parallele mit der selbständig formgebenden Schwarzweißzeichnung an und billigt den — wie wir schon bemerkten — durch den Ausdruck nahegelegten Vergleich der Klangfarbe mit der Farbe. —

Der Intensität beziehungsweise dem Intensitätsverlauf in der Melodie fällt dabei von selbst die Zwischenstellung zu[6]).

Und noch mehr: Riemann ist sich auch völlig bewußt, daß das eine Moment so gut wie das andere »eine wesentliche Eigenschaft jedes wirklich erklingenden Tones«[7]) ist, daß es also bei dem wirklichen, realen Ton als Naturobjekt keinen Sinn hätte, die eine Eigenschaft als »Haupteigenschaft« zu bezeichnen.

Im Vordergrunde des Interesses fanden wir nun die »Tonlinienform«, die auf dem Verhältnis benachbarter Töne zueinander und dem Verhältnis zur Tonika beruhte.

Auch Riemann spricht von der Melodie-»linie«[8]) und hebt hervor, daß bei derselben »nicht nur eine Empfindung des absoluten Unterschieds der Tonhöhe, sondern vielmehr eine ganz verschiedenartige Wertung der Tonabstände« stattfindet[9]), je nachdem die Töne nämlich mehr oder weniger verschmelzbar, d. h. konsonant oder dissonant, erscheinen, und führt als zweites die »Beziehung auf einen Haupt-

---

[1]) Man vergleiche die wertvollen Ausführungen über das »metrische Gewicht«, die Theorie des $^3/_4$-Taktes; ebenso über die Wertung von Pausen (S. 152), die »nicht Nullwerte, sondern Minuswerte« seien, und die Scheidung derselben in »leichte« und »schwere« Pausen, »deren Negation durchaus von demselben Gewicht ist, wie die durch sie ausfallenden Tonwerte« u. s. w.

[2]) Er zitiert Wundt, Phys. Psych. II, 83.

[3]) l. c. S. 138.

[4]) l. c. S. 139.

[5]) l. c. S. 50.

[6]) Übrigens verteidigt R. die Dynamik speziell gegen die Geringschätzung, die sie von Vischer und Köstlin erfahren hat; und sicher mit Recht. l. c. S. 72.

[7]) l. c. S. 50.

[8]) l. c. z. B. S. 163.

[9]) l. c. S. 90.

Digitized by Google

klang an (Dur- oder Mollakkord)«[1]), die sogenannte Tonika, eine Beziehung, die er als Auffassung »im Sinne«[2]) des betreffenden Dur- oder Mollakkordes sehr hübsch charakterisiert, wobei ein Teil der die Melodie konstituierenden Töne »harmonieeigene«, andere aber »harmoniefremde«[3]), sogenannte »Neben- oder Durchgangstöne[4]) sind, welch letztere nicht mit gleicher Bestimmtheit als Vertreter einer anderen Harmonie, sondern mehr als dissonante Bildungen innerhalb der Hauptharmonie aufgefaßt werden«.

Dies fand bei uns eine etwas andere Darstellung, indem wir zwei musikalische, aber »dieselbe« Melodie genannte Gegenstände einander gegenüberstellten, bei deren einem jene Durchgangstöne einfach harmonisch indifferent waren, während sie bei dem anderen auf wohlbestimmte Grundtöne beziehungsweise Akkorde, eben die Übergangsakkorde, bezogen werden. »Dissonante Bildungen der Hauptharmonie« würde man am ehesten wohl in dem ersten Fall sagen können. Denn bei der gewöhnlichen Tonleiter, die das beste Beispiel dafür ist, etwa der C-Dur-Tonleiter, sind die Durchgangstöne d und f zweifellos in dem Sinne harmonisch indifferent, als man sie nicht auf irgend welche Durchgangsakkorde bezieht, sondern nur auf ihre Nachbartöne, aber sie sind allerdings nicht derartig indifferent, daß nicht diese Nachbarn (c, e und g) doch auch während ihres Verlaufes als Grundakkordtöne aufgefaßt würden, so daß es zu einer »Dissonanzempfindung« in der Tat kommt.

Und wie wir durch jenen Versuch graphischer Darstellung der Tonlinienform, der zerrissene Linienstücke ergab, darauf aufmerksam wurden, daß ein solches Melodiestück für das Ohr eine wahrgenommene (!) (nicht etwa nur gedachte) Einheit war — so macht auch R. die Beobachtung, daß (innerhalb der Motive) »die Auffassung (der Tonfolge) im Sinne kontinuierlicher Veränderung — geboten«[5]) ist, daß — wie er es geradezu ausdrückt — »das Prinzip der Melodik nicht die abgestufte, sondern die stetige Tonveränderung« ist[6]).

Allerdings ist er wohl hier wieder zu weit gegangen, respektive er hat seine Beobachtung falsch ausgedrückt und gedeutet. Denn er führt demgegenüber Wundt an, für den »die Kontinuität der Tonhöhen zwar eine Tatsache der Psychologie ist, die aber für die Musik nicht weiter in Betracht kommt, da dieselbe sie ignoriert und durch die Skala ersetzt«.

Das (»kontinuierliche«) Zusammenhängen einer Tonreihe in Legato[7]) ist aber natürlich völlig verträglich mit der Diskontinuität der verwendeten Tonhöhen, so gut wie die Kontinuität einer gebrochenen Linie, deren Teilstrecken verschiedene Richtung haben.

Aber eine richtige Beobachtung liegt hier, wie gesagt, trotz alledem zu Grunde,

---

[1]) l. c. S. 126.
[2]) l. c. S. 99, 106.
[3]) l. c. S. 124.
[4]) l. c. S. 126.
[5]) l. c. S. 41.
[6]) l. c. S. 40.
[7]) R. will dasselbe auch bei einem Stakkatomotiv beobachtet haben. Dies ist, meiner Ansicht nach, wieder etwas ganz anderes, nämlich einfach die »sinngemäße Einheit«, in der jede Phrase aufgefaßt wird.

Ob außerdem noch ein solches Phänomen existiert, daß wir das zwischen den Tönen liegende Tonkontinuum mitmeinen, das mag dahingestellt bleiben, jedenfalls aber hat es nichts mit dem Zusammenhängen einer Tonreihe innerhalb eines Motivs zu tun.

Digitized by Google

und dieselbe ist deshalb sehr beachtenswert, weil sie besonders deutlich darauf hinweist, daß es R. nicht um das Naturobjekt zu tun ist[1]), dem die hier gemeinte »Kontinuität« ja keinenfalls zukommt.

Und darauf weisen all diese Analysen, die R. noch viel weiter und für kompliziertere Fälle in gleicher Weise durchgeführt hat, hin.

Aber es fehlt bei ihm die entscheidende Wendung (statt von dem Naturobjekt Tonfolge einerseits, der in uns erregten Vorstellung anderseits): von dem intentionalen ästhetischen Gegenstand zu sprechen, jenen kausalen Gesichtspunkt aus dem Auge zu lassen und die Deskription dieses »intendierten« Gegenstandes, wie er ihn selbst nennt, selbständig weiter zu verfolgen.

Daß dies aber in der Tat seine philosophische Berechtigung hat, deuteten wir durch jene Gegenüberstellung der sich gegenseitig diskreditierenden Gegenstandsauffassungen an, und daß es für die Ästhetik von Bedeutung ist, dürfte aus unserer Anwendung auf die Musik auch schon klar hervorgegangen sein, wird aber bei der weiteren Durchführung auf den anderen Kunstgebieten noch immer mehr hervortreten.

---

[1]) Ebenso betont R. (S. 69) auch richtig, daß das Crescendo auf dem Klavier als ein Kontinuierliches intendiert und gehört werde, obwohl das Klavier in Wirklichkeit seine Einzeltöne nicht könne anschwellen lassen. — Natürlich handelt es sich hier wieder nur um eine Auffassung »als kontinuierlich« oder um die Intention auf ein Kontinuierliches, die insofern als »realisiert« gelten kann, als kein Unverträglichkeitsgefühl auftaucht.

Digitized by Google

IV.

Plakatkunst.

Von

Paul Westheim.

Die mächtige Entfaltung der modernen Plakatkunst hat für die Ästhetik das neue Problem »Die Kunst im Dienste der Reklame« aufgeworfen.

Für die wenigen Autoren [1]), die sich bisher mit dem Plakat beschäftigt haben, war die künstlerische Lösung die selbstverständliche Voraussetzung. Sie erstrebten in erster Linie eine Förderung der Kunst, und das Plakat erschien ihnen als wertvolles Hilfsmittel zur ästhetischen Erziehung weiter Volksschichten. Sein Wirkungskreis ist ja unbegrenzt. Es wendet sich an alle, die in den Städten zusammengedrängt leben. Man dachte geradezu an einen »Salon der Straße«, der der großen Menge künstlerische Anregungen bieten würde. Ein bescheidener, aber bequemer Führer zur Kunst schien in der Affiche gefunden; sie sollte in weiten Kreisen ein neues Bedürfnis erwecken. Gleichzeitig war hier dem graphischen Kunstgewerbe ein umfangreiches und fruchtbares Arbeitsgebiet erschlossen. Tüchtigen Zeichnern sollte hier die Möglichkeit geboten werden, ihre Begabungen in den Dienst einer guten und nützlichen Sache zu stellen. Der Kritiker, der sich aus irgend einem Anlaß mit dem Plakat zu beschäftigen hat, fällt demgemäß sein Urteil nach dem Maßstab, den er an Gemälde, Radierungen, Miniaturen, Bücherzeichen, Festkarten und andere kunstgewerbliche

---

[1]) Maindron, *Les Affiches illustrées.* Paris 1886 und 1896. — *Les Affiches étrangères* par M. Bauvens, T. Hayashi, La Forgue, Meier-Graefe, Pennell. Paris 1897. — Hiatt, *Picture Posters.* London 1895. — *The modern Poster,* by Arsène Alexandre, M. H. Spielmann, H. C. Brunner und A. Jaccaci. New York 1895. — Sponsel, Das moderne Plakat. Dresden 1897. — Grautoff, Das moderne Plakat am Ende des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1899. — Zur Westen, Reklamekunst. Bielefeld 1903. — Ferner einzelne Aufsätze: W. von zur Westen, Zeitschrift für Bücherfreunde 1903. — Max Schmid, Deutsche Kunst und Dekoration 1896. — Peter Jessen, Kunstgewerbeblatt 1896. — H. v. Berlepsch, Westermanns Monatshefte 1897. — Fritz Stahl, Westermanns Monatshefte 1898. — Hans W. Singer, Pan 1895. — J. Leisching, Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums 1905. — W. Michel, Deutsche Kunst und Dekoration 1907.

Digitized by Google

Arbeiten anlegt, wobei allerdings die besondere Technik des Plakatstiles berücksichtigt werden mußte.

Die ideale Absicht ist jedenfalls löblich. Läßt sich aber jene Voraussetzung ohne weiteres annehmen? Das Plakat hat keinen Eigenwert und keinen ästhetischen Selbstzweck. Es ist Reklamehilfsmittel und dient einem Erwerbsbedürfnis. Das Wesen und die wirtschaftliche Bestimmung des Anschlagszettels müssen den Ausgangspunkt bilden, wenn wir die besondere Erscheinung der Plakatkunst klar erfassen wollen. Der Reklamezweck ist die Grundlage, die allein einen artgerechten Maßstab und feste Richtlinien verbürgt. Der Geschmack des einzelnen Betrachters — sei er auch noch so sehr durch ein künstlerisches Wissen geläutert — und die ganze Fülle seiner persönlichen Urteilsbegabung versagen vor diesem derben Gebilde des Alltags, der sich aus der Notwendigkeit heraus seine eigenen, zweckmäßigen Formen erzeugt hat. Das Plakat ist nun einmal kein Gemälde und keine liebliche Straßenverzierung. Man muß sich an den Gedanken gewöhnen, daß es nicht ein Kunstwerk vortäuschen soll. Der Zeichner will oder vielmehr kann hier nicht seiner innersten Empfindung Ausdruck verleihen. Deshalb ist aber das Plakat nicht etwa ein vernachlässigtes Stiefkind der Kunst, dem man mit aller Gewalt aufhelfen muß, um es recht schön zu putzen. Es hat keinen Wert, ihm wesensfremde Eigenschaften aufpfropfen zu wollen. Wir müssen zu der Erkenntnis gelangen, daß das Plakat für sich etwas ist — und zwar etwas Ordentliches und Richtiges, etwas durchaus Nützliches.

Den Betrachtungen der kunstgewerblichen Schöpfungen unserer Zeit wird stets der Zweck zu Grunde gelegt. Die Harmonie und auch die Idee der Formensprache bilden nicht mehr den Fußpunkt unserer Ästhetik. Das Gesetz von den verschiedenartigen Wirkungskräften und Arbeitsaufgaben ist zum vorherrschenden Gedanken geworden. Der Zweck, der sich seine Form geschaffen hat, ist das Neue und Wertvolle. Unsere Künstler bauen heute einen Stuhl, der bis in das letzte Glied des Aufbaues seine besondere Bestimmung verrät, der unwillkürlich zum Sitzen einladet. Ein Tintenfaß bekennt sich als nützliches Schreibzeug und versteckt sich nicht mehr wie bei einem Meißener Porzellanstück in das Gewand einer schönen Dame, die man vor dem Gebrauch erst am Kopfe packen und bis zum Hüftband herunternehmen mußte. Ein Brunnen, wie ihn etwa Obrist oder Wrba entwerfen, ist nicht mehr ein gotischer Kirchturm im Kleinen oder eine Rolandsmaskerade. Fast mit der Aufdringlichkeit der Pedanterie betont unsere angewandte Kunst ihren Gebrauchszweck — und der Zweck des Plakates ist die Reklame.

Der Kaufmann bestellt ein Plakat, um sein Absatzgebiet zu er-

Digitized by Google

weitern. Es soll ihm Käufer und Kunden anlocken und das Publikum auf seine Waren, seinen Namen oder sein Unternehmen aufmerksam machen. Wertlose Versuche gibt es in dem Ernst des Erwerbslebens nicht; jede Reklame entspringt einem zwingenden Ausdehnungsbedürfnis. Der Geschäftsmann betrachtet die Gelder, die er für diesen Zweck aufwendet, als ein Anlagekapital, dessen Zinsen er in dem gesteigerten Warenumsatz ernten will, das seiner Arbeitskraft und seiner Tüchtigkeit den Weg zum verdienten Erfolg schaffen oder wenigstens ebnen soll. In dem Plakat sieht er einen Marktschreier, der mit seinen farbigen Gebärden die Menge anlockt. Die Tätigkeit des Anreißers erlaubt keine bescheidene Zurückhaltung. Wollte er vornehm werden, so würde ihn sein Herr hinauswerfen. Wenn das Plakat dem Kaufmann nicht dient, braucht er keinen Künstler und keine Kunstanstalt zu bemühen. Er wird ja nicht von einer kunstfreundlichen Neigung bestimmt: er hat gar kein persönliches Interesse, mit seinen Arbeitsmitteln die Gebildeten oder die Ungebildeten für die Kunst zu erziehen, er hat keine Lust, mit seinem erworbenen Gut zum eigenen Nachteil Alltagskultur zu treiben. Wir dürfen uns nicht durch unsere künstlerischen Leidenschaften zu untauglichen Forderungen hinreißen lassen. Täuschen wir uns nicht über des Kaufmanns wahre Absichten: er will Geld verdienen, und das Plakat soll ihn mit allen seinen Kräften unterstützen. Wer von der Affiche etwas anderes verlangt, vergewaltigt sie.

Man kann bei einer ruhigen Betrachtung dem Geschäftsmann kaum einen Vorwurf daraus machen, daß er einer weitherzigen Kunstbegeisterung an der Schwelle seiner Arbeitsräume Halt gebietet; man kann ihm wirklich nicht zumuten, daß er die Riesensummen seiner Propaganda verschleudert, um einer dünnen Eliteschicht ein Vergnügen zu bereiten, für das sie ihm niemals einen Gegenwert zu bieten hat. Die Förderung der künstlerischen Kultur ist ein Gedanke, den er selbst beim besten Willen nur in wenigen Fällen aufrecht erhalten könnte. Er wird indessen die Kunst gern benutzen, wenn sie ihm die erwünschten Käufer mit Erfolg zuzuführen vermag. Aber dann ist sie für ihn die ungewollte Nebensache. Die ideale Forderung wird stets an dem Erwerbsbedürfnis abprallen. Im Übereifer wurde demgegenüber vergessen, ob eine »Verkunstung« — um ein Wort von E. Heyck zu gebrauchen — auch vorteilhaft und zweckmäßig ist. Es ist niemals die Frage aufgeworfen worden, welcher Dienst denn wirklich der Kunst hier geleistet werden könnte.

Ehe man zu einer Lösung und damit zu einer tieferen Erkenntnis der wahren Natur der Plakatkunst gelangen kann, muß man sich über die Wesenszüge der Reklame klar geworden sein.

So mannigfach auch die Erscheinungsformen sein mögen, allen

Digitized by Google

Arten der Reklame ist doch die eine Absicht gemeinsam, einen verkäuflichen Gegenstand anzubieten und anzupreisen. Das Wesen eines guten Geschäftes besteht ja darin, daß nach dem Kauf beide Teile befriedigt sind. Der Anbietende hat die schwierige Aufgabe, die Vorzüge seiner Ware und seiner Verkaufsbedingungen dem zu schildern, den er zum Geldausgeben verleiten will. Er muß mit seiner Reklame den Egoismus des anderen anzustacheln verstehen, um selbst zu einem Vorteil zu gelangen. Jede Reklame ist also eine Aufdringlichkeit: sie will irgend einen Gegenstand in den Gesichtskreis des Nebenmenschen schieben. Sie dringt unbedenklich in das Bereich seiner Lebensgewohnheiten ein. Sie sucht ihn aus seiner Ruhe aufzustören, indem sie ihn vor lockende Anerbietungen stellt. Sie zeigt ihm irgend etwas Neues, Schönes, Angenehmes, das er mit seinem Gelde vorteilhaft erwerben kann, und sie mahnt ihn fortgesetzt und überall, die günstige Gelegenheit nicht unbenutzt zu lassen. Sie ist eine geschäftige Kupplerin, die sich nicht abweisen läßt, die stets neue Mittel und Wege ersinnt, die ihrem Opfer an allen Orten auflauert — bis es schließlich ihren Einflüsterungen erliegt.

Verschiedentlich ist erklärt worden, ein Reklameplakat solle nicht gefallen, sondern auffallen [1]). Diese Behauptung hat etwas Bestechendes, doch sie bedarf einer Berichtigung. Es besteht nicht allein die Absicht, einen Namen oder ein Stichwort in die Menge hinauszuschreien. Es wäre verkehrt, wenn durch eine Taktlosigkeit ein Wort in Verruf käme, dem man eine Werbekraft geben möchte. Diskrete Manieren gehören zu einem solchen Gewerbe. Die Reklame darf trotz aller Aufdringlichkeit niemals roh zudringlich werden. Sie darf den erwünschten Kunden nie verletzen oder verärgern. Sie mag sein Erstaunen erregen, aber sie ist wertlos oder gar schädlich, wenn sie seinen Unwillen hervorruft. Jede wirksame Reklame wird durch ihre Idee oder ihre Form in ihrem Käuferkreis ein Gefühl des Wohlgefallens auslösen müssen. Der störende Eindringling wird nur auf Beachtung rechnen können, wenn er sich schon im ersten Augenblick angenehm vorstellt — sei es nun durch ein freundliches Äußere, eine packende Überraschung, ein verlockendes Anerbieten oder ein fesselndes Schlagwort. Die Neugierde, die sich irgend einen Vorteil verspricht, ist das beste Hilfsmittel des Reklamefachmannes. Er wird sich stets zuerst fragen: was erregt schnell und unbedingt die Aufmerksamkeit, was vermag das Publikum mit bestrickender Gewalt zu bannen. Er muß genau die Lebensgewohnheiten und Neigungen, die Instinkte und Leidenschaften der Menschen kennen, die er ansprechen will. Und er

[1]) Growald, Der Plakatspiegel. Berlin 1904, S. 26.

Digitized by Google

muß diesen Empfindungen in seiner Reklame entgegenkommen, ihnen schmeicheln. Die schwache Seite, die sich ihm irgendwo offenbart, muß er für seine Zwecke auszubeuten verstehen. Die Reklame ist ja die Kunst, einen verführerischen Umweg zum Geldbeutel zu ersinnen. Der wirkliche Endzweck wird stets durch eine angenehme Maske verdeckt. Wie Mephisto hüllt sie sich in das Gewand, das gerade in der Gesellschaft üblich ist. Sie sucht sich an die Daseinsformen der verschiedenen Gesellschaftsschichten anzuschmiegen und wechselt mit diesen die Art ihrer äußeren Erscheinung. Sie rankt sich an irgend einen Gegenstand an, der in die tägliche Umgebung des Menschen hineinpaßt. Ein harmloses Aussehen wird gewählt und eine blendende Kulisse ersonnen, um das Bewußtsein mit seiner abweisenden Zurückhaltung zunächst einzuschläfern. Die Anpreisung soll in dem Zustand einer gewissen inneren Befangenheit aufgenommen werden. Für das unverlangte Angebot wird eine freundliche Stimmung vorbereitet. Die seltsamsten Dinge sind schon zum Träger und Verbreiter einer Reklameabsicht geworden. Beim Plakat ist das bunte Bild, die Schöpfung des Zeichners, dieser Vermittler des eigentlichen Stichwortes. Das Publikum ist im ersten Augenblick überrascht und erfreut über das Vergnügen, das ihm so unerwartet bereitet wird, bis es die wahre Natur dieser Liebenswürdigkeiten erkannt hat. Irgendwo sieht ja immer der Teufelsfuß heraus ...

Der Zweck dieser mannigfaltigen Anstrengungen ist, den einzelnen immer wieder auf eine Ware aufmerksam zu machen, seinem schlechten Gedächtnis einen Namen stets aufs neue einzuprägen. Jede Reklame will in dem erwünschten Käufer Begehrungsvorstellungen erwecken. Sie will in ihm ein neues Bedürfnis entfesseln, indem sie ihm zielbewußt irgend eine Entbehrung zum Bewußtsein bringt. Je mächtiger diese Begehrungsvorstellungen in ihm anwachsen, umso geringer wird sein Widerwillen, Geld hinzugeben; umso stärker wird in ihm das Gefühl, daß er damit lediglich einer zwingenden Notwendigkeit folgt. Dieses Ziel wird in den seltensten Fällen schon nach dem ersten Versuch erreicht werden. Langsam und allmählich muß die Gleichgültigkeit des Käufers überwunden werden. Der Erfolg der Reklame beruht nicht in letzter Linie auf einer hartnäckigen, zähen Stetigkeit, die unermüdlich anpreist, die sich immer wieder in den Gesichtskreis ihres Publikums drängt. Ein feines Taktgefühl muß indessen den Organisator vor einer abstumpfenden Langweiligkeit warnen. Jede Reklame muß durch ihre Originalität überraschen. Daher gibt es keine starren Gesetze und keine unfehlbaren Regeln für den Reklameerfolg, man kann nur Wesenszüge zusammenstellen, die dem geistreichen Gedanken die Schlagkraft verbürgen.

Digitized by Google

Den größten wirtschaftlichen Vorteil kann ein zielbewußter und weitsichtiger Reklameerfinder erwarten, wenn er frühzeitig seine Waren in das Bereich einer Mode zu rücken versteht. Vielleicht gelingt es ihm sogar, eine schnell aufflackernde Zeitmode zu schaffen. In dem geldausgebenden Publikum wurzelt der unauslöschliche Trieb, dem Urteil der anderen, der vielen zu folgen. Es will das Neueste und Allerneueste erwerben; es traut sich aber nicht, selbständig eine Auswahl zu treffen, weil ihm stets der Gedanke vorschwebt: wie wird der erstandene Gegenstand den Verwandten, den Freunden und Bekannten gefallen. Es traut sich selbst beim Einkauf nicht den notwendigen Geschmack zu. Die Mode ist schließlich ein Geschmacksurteil der Allgemeinheit. Was bei einer Mehrheit geschätzt und beliebt ist, kauft man unbedenklich. Die Reklame, die natürlich einen Massenbedarf wünscht, wird stets den Modeliebhabereien zustreben. Die Modetorheit erspart ihr einen großen Aufwand an Kraft und Kapital, während sie den Gewinn überraschend schnell steigert.

Welcher Art kann nach dem Gesagten das Verhältnis der Kunst zur Reklame sein?

Die Reklame strebt der stofflichen Sensation zu. Das Interessante ist ihr das Wichtigste; sie sucht stets den zündenden Schlager. Jede Reklame ist eine Überraschung und eine packende Aufdringlichkeit. Das Kunstwerk aber soll eine Erhebung und eine Offenbarung sein. Die Kunst ist Ausgleich, ist Überwindung einer Spannung zwischen der Welt und dem Menschen. Die Reklame aber will ihn gerade aus seiner Ruhe aufstören. Sie will in ihm ein Gefühl der Entbehrung hervorrufen, während es doch die höchste Aufgabe des echten Kunstwerkes ist, den Genießenden von jener schmerzhaften Qual der Nichtbefriedigung zu erlösen. Echte Kunst ist im vornehmsten Sinne eine Befreiung, aber nicht die Auslösung einer neuen beunruhigenden Spannung. Die Kunst spricht Seele und Gemüt an, die Reklame dagegen den Verstand, der den Geldbeutel regiert. Die Stellung des Menschen gegenüber dem Kunstwerk und dem Reklamewerkzeug ist durchaus verschieden. Der Künstler hat das Recht, für seine Schöpfung eine starke und ungebrochene Hingabefähigkeit zu beanspruchen. Die ungeteilte Aufmerksamkeit, die völlige Bereitwilligkeit aller Sinnesorgane darf oder muß er verlangen. Die Reklame aber ist lediglich ein lästiger, störender Eindringling, der im geeigneten Augenblick Aufsehen erregen möchte.

Sie wirkt hauptsächlich mit all den Mitteln, die wir bei einem Kunstwerk verurteilen müßten. Sachliche Klarheit hierüber ist vor allem notwendig gegenüber einer idealen Einseitigkeit, die in ihrer Begeisterung die eigentliche Grundlage vergessen hat. Nehmen wir

Digitized by Google

ein praktisches Beispiel aus der Wirklichkeit: Ein Krämer, der seinen Nachbarn ankündigen will, daß er Heringe zu verkaufen hat, stellt eine ganz gewöhnliche Tonne vor seine Ladentüre. Wollte er sich etwa von van de Velde ein neuartig stilisiertes Hohlgefäß entwerfen lassen, so würde er jedenfalls bei Gevatter Hinz oder Kunz unverstanden bleiben. Das ist im Grunde genommen nichts anderes, als wenn in dem Sponselschen Werk über das moderne Plakat (S. 30) die Frage aufgeworfen wird, ob denn nicht etwa Thomasche Landschaften, die man zugleich als Zimmerschmuck verwerten könnte, würdig genug für die Plakatsäule wären ... Der Krämer verschließt sich den Forderungen der Kunstfreunde, weil es ihm nicht um van de Velde, sondern um die Heringe zu tun ist!

Die Richtlinien, die wir für die Reklame gesucht haben, müssen auch die Gestaltung des Plakates bestimmen. Nicht der Maler, sondern der Massenpsychologe ist der beste Reklameerfinder. Seine Tätigkeit ist im höchsten Grade eine Kunst der reproduzierenden Spiegelungen. Der Plakatzeichner ist bestrebt, der Gesellschaft — in einer mehr oder minder geschickten Form — ein Abbild ihrer drängenden Wünsche vorzuhalten. Er sucht einen greifbaren Ausdruck für halberwachte Neigungen, um ihr die Dinge so ins Auge zu rücken, wie sie ihr begehrenswert erscheinen. Ihre innersten Anschauungen und ihre stärksten Leidenschaften erspäht er, weil er sie fesseln muß. Als eigentlichen Urheber einer wirksamen Reklameidee wird man immer wieder das bezahlende Publikum erkennen. Sie ist gewissermaßen die Schöpfung eines Kollektivgeistes, und der Künstler wird zu ihrem gestaltenden Vermittler. Er hat hier nicht die Aufgabe, neue Werte zu verkünden oder den Kreis der menschlichen Empfindungen zu erweitern, sondern den alltäglichen Neigungen der Vielen schmeichelnd entgegenzukommen. Von ihm wird eine allgemeinverständliche Ausdrucksweise verlangt. Die durchaus persönliche Formensprache eines bedeutenden Malers kommt vielleicht in dem Reklameplakat gar nicht zur Geltung, während der witzige Einfall des Dutzendtalentes die Blicke der hastenden Massen bannt. Und in diesem Falle ist sein Plakat das bessere, denn der Erfolg, die zündende Wirksamkeit können allein maßgebend sein. Ein Plakat, das unbeachtet an der Straßenecke klebt, an dem alle teilnahmlos vorübergehen, hat seinen wahren Zweck verfehlt. An eine »unfruchtbare Schönheit« sind hier wirtschaftliche Kräfte zwecklos verschwendet worden. Die Frage, wie sich das Blatt als Wandschmuck ausmacht, ist müßig. Man denke sich eine grellfarbige Frechheit, wie sie in unser Straßenbild hineingrinst, aufgehängt in einem Wohnraum, in dem man ruhig und angeregt leben soll. Das Heim muß in unserer Zeit der Ruhepunkt sein, zu dem man sich flüchtet vor dem dröhnen-

Digitized by Google

den Gedränge der Menge. Wer möchte wohl solch einen Plakatwandschmuck Tag um Tag in seiner Stille um sich haben? Die Affiche hat eine wirtschaftliche Aufgabe, die sie ohne Nebenrücksichten erfüllen muß.

Das Plakat wendet sich an die Zahlenden. Es erstrebt nur die Beachtung der Personen, die es seinem Besteller als Käufer zuführen soll. Auf die ästhetischen Empfindungen der Feinsinnigen kann es keine Rücksichten nehmen, wenn nicht gerade sie angesprochen werden sollen. Die erfolgreiche Reklamegestaltung besagt in der Tat wenig gegen ihren Erfinder, aber oft sehr viel gegen die moralischen, künstlerischen oder kulturellen Qualitäten der Volkskreise, für die sie berechnet ist. Und so darf man die Behauptung wagen, das Plakat ist ästhetisch so wertvoll wie das Publikum, auf das es einwirken soll und auch tatsächlich einwirken kann. Eine eingehende Betrachtung der täglich erscheinenden Affichen mag einem geschickten Psychologen wertvolle Aufschlüsse über das Wesen dieser Zeit und ihrer Menschen bieten. Hierbei wäre allerdings noch zu bedenken, daß die meisten Plakate nicht für die Allgemeinheit bestimmt sind. Selten soll ein Entwurf in allen Gesellschaftsschichten werben. Ein Unternehmen hat in der Regel mit ganz bestimmten Absatzmöglichkeiten zu rechnen. Für seine Warengattung kommt nur eine gewisse Menschenklasse als Abnehmer in Betracht, und diese allein soll ihm das Plakat zuführen. Dem Reklamekünstler zerteilt sich demnach die Menschheit in einzelne Käufergruppen, deren Interessen sehr verschieden sind, die alle auf eine andere Art angesprochen werden müssen. Die hervorstechendsten Züge, die sich dem Plakatkünstler in dem ihm gesteckten Kreis offenbaren, verwertet er für seine Gestaltung. Je nach der Natur dieser Personen hat er die eine oder andere Eigenschaft besonders stark zu unterstreichen, gemäß der wechselnden Veranlagung bevorzugt er diese oder jene Note. Jede Schicht bietet ihm eine andere Saite, die er anzuschlagen hat, überall muß er mit anders gearteten Mitteln wirken.

Eine kleine Unterscheidung ergibt sich ferner aus der Form der Verbreitung, die für den Anschlagszettel vorgesehen ist. Die Innenaffiche, die in Läden, Schaufenstern oder den Warteräumen der Bahnhöfe ausgehängt wird, kann ruhiger und vornehmer gestaltet sein als das Plakat, das an der Straßenecke wirken soll. In einem Laden, in dem man beim Einkauf warten muß, bilden die bunten Ankündigungen neben den ausgelegten Waren Anziehungspunkte für das Auge, während auf der Straße außer dem Plakat fortgesetzt eine Unzahl anderer Eindrücke sich in das Gesichtsfeld des einzelnen drängen.

Auch das ungleiche Temperament der Rassen kommt hier deutlich zur Geltung. Es ist recht bemerkenswert, wie derselbe Reklame-

Digitized by Google

gedanke in verschiedenen Ländern verschiedene Schattierungen erhalten hat. Die anders gearteten Sitten und Lebensgewohnheiten spiegeln sich im Text und in der Darstellungsweise der Plakate wieder. Unsere knappe, trockene Derbheit mag vielleicht in Ostasien entsetzen, während die Ankündigung eines japanischen Buchhändlers manchem Europäer nur ein Lächeln abnötigen wird: »Preise so billig wie in einer Lotterie. Bücher elegant wie ein singendes Mägdelein; Druck so klar wie Kristall. Papier so fest wie Elefantenhaut; Versendung so schnell wie eine abgeschossene Kanonenkugel; Behandlung der Käufer so zuvorkommend, wie die der Passagiere rivalisierender Dampfergesellschaften.« Und ähnliche Empfindungen erfassen uns vielleicht, wenn wir die Anschlagszettel des 16. und 17. Jahrhunderts betrachten, wo mit dem biblischen »Bohemoth« oder mit manchem weniger harmlosen Aberglauben die Menge in die Schaubude gelockt wurde. Diese spärlichen Blätter, die irgend ein günstiger Zufall aufbewahrt hat, bieten vielleicht das beste Material für eine noch ungeschriebene Geschichte der menschlichen Leichtgläubigkeit, denn das Plakat folgt all den Wandlungen der wechselnden Anschauungen.

Die sachliche Beurteilung eines jeden Plakatentwurfes muß daher aus der innersten Natur des gerade erwünschten Käuferkreises heraus erfolgen. Es erhebt sich demnach die Frage, wie sich die Gesichtskreise der einzelnen Schichten voneinander scheiden und welche Art der Gestaltung in der betreffenden Menschengruppe einen Erfolg verbürgt.

Betrachten wir einmal unter diesen Voraussetzungen das Sportplakat. Es wendet sich an vornehme, reiche Leute, die Zeit und Geld für eine Liebhaberei übrig haben. Der Sport ist keine Lebensnotwendigkeit, wohl aber eine Steigerung der Lebenskräfte. Er schafft einen Ausgleich zwischen dem vernachlässigten Körper und der erhöhten Verstandestätigkeit. Sportbetätigung ist zugleich gesellschaftliches Spiel und erfrischende Stärkung. Sie ist mehr Genuß als Erfordernis, und so müssen alle Werbemittel verführerische Schilderungen enthalten. Auf den Plakatbildern wird mit verlockenden Farben die frohe, anregende Lieblichkeit des Sportlebens gezeigt. Ein gesunder Kraftüberschuß, eine vornehme Gewalt über den Körper, die Anmut dieser vielseitigen Beweglichkeit werden den überangestrengten, müden, schlaffen Stubenhockern der Städte entgegengehalten, um ihnen im Sport das Allheilmittel zu bieten. Der Zeichner kennt auch die Schattenseiten und die unsinnigen Übertreibungen eines maßlosen Übereifers; doch er warnt nicht vor solchen Schädlichkeiten, weil er ja die Außenstehenden anlocken soll. Er bemüht sich, in seinem Plakatbild nur die Lichtseiten hervorzuheben. Andere Erfahrungen mögen die Leute

Digitized by Google

selbst machen. Unter der Gesamtgruppe der Sportplakate lassen sich noch weitere Unterscheidungsmerkmale finden, wenn man die einzelnen Sportarten nebeneinander betrachtet. Hier zeigt sich in seltener Schärfe, in welch hohem Maße der Plakatkünstler auf die verschiedenen Neigungen der einzelnen Käuferkreise eingehen muß. Auf den Automobilplakaten wird fast immer betont, wie schnell das Fahrzeug durch die Länder eilt, wie es seine Insassen mit rasender Geschwindigkeit von Ort zu Ort trägt. Dem Radfahrer will der Maler mehr die freie Ungebundenheit, mit der er die Welt durchstreift, zum Bewußtsein bringen. Er zeigt ihm Naturschönheiten, die er bequem mit seiner Maschine erreichen kann. Kleine Gesellschaften lagern fröhlich in einem Waldwinkel abseits vom Wege u. s. f. Ganz andere Empfindungen wollen die Affichen für Rasen-, Wasser- oder Wintersport erwecken. Überall sollen ja verschiedene Anregungen gegeben werden.

Um die gewaltige Schar der Vergnügungsreisenden bemühen sich zahllose Verkehrsvereine. In allen Bahnhöfen, in den feineren Hotels und an den Straßenecken lassen sie ihre Plakate ankleben, die den besonderen Reiz ihrer Stadt oder ihrer Landschaft schildern sollen. Hier ist auf ein gebildetes Publikum gerechnet, das sich für die kurze Dauer eines Ferienaufenthaltes aus dem Gedränge des Erwerbslebens zurückziehen will, das für einige Wochen zur Abwechslung eine romantische, weltverlorene Idylle sucht. Früher haben die Plakatzeichner auf diesen Affichen die berühmten Ansichtspunkte der Gegend geschildert. Allein seitdem das Publikum weiß, daß es überall seine Neugierde nach solchen Sehenswürdigkeiten befriedigen kann, daß es kaum einen Ort gibt, der nichts in dieser Art aufzuweisen hätte, sind sie immer mehr und mehr verschwunden. Die Stimmung einer Landschaft, das ganz besondere Gepräge eines Ortes, die Eigenart des Städtchens werden nun auf dem Plakatbild festgehalten. Der Beschauer weiß schon aus der Ferne, welche Anregungen diese Landschaft ihm bieten wird. Man braucht nur ein Plakat der Stadt Wimpfen anzusehen und man weiß, daß der Zauber einer schönen Vergangenheit hier erhalten ist. Ein Blick auf ein Plakat vom Spessart verrät die mächtige und doch wieder trauliche Erhabenheit dieser stillen Landschaft. Die Tatsache, daß selbst die Menschen, die sonst für nichts als für ihren Gelderwerb Sinn haben, bei der Zusammenstellung ihrer Reisepläne mit Vorliebe einem romantischen Stimmungszauber erliegen, bestimmt die besondere Art dieser Plakatgestaltungen.

Die Affichen für Kunstausstellungen, Kunsthandlungen, vornehme Zeitschriften oder Bücher wirken lediglich durch ihren künstlerischen Wert. Hier ist die Kunst das beste und stärkste Werbemittel. Menschen, die schönheitssuchend und schönheitsfreudig durch die Straßen

Digitized by Google

wandeln, sollen angesprochen werden. Sie besitzen den geläuterten Geschmack, dem die persönliche Zeichensprache des Malers alles klar und deutlich verkündet, wenn das Ganze nur auffallend genug ist, um nicht im Gewühl der Menge zu verschwinden.

Welche Kluft scheidet derartige Affichen von den Plakaten der Brauereien, der Likörbrennereien und ähnlicher Unternehmungen! Die Freude am Trunk, das Behagen der Bierbank soll in die Schenke locken. Das Ziel dieser mannigfaltigen Anstrengungen ist, ein Gefühl des Durstes in dem Vorübergehenden zu erregen. An jeder Straßenecke soll er an den guten Tropfen erinnert werden, bis er endlich der Verführung erliegt. Der Zeichner weiß, daß das einzige Symbol, das von diesem Publikum verstanden wird, ein gefülltes Glas ist.

Wir finden wieder eine andere Note in den Affichen, die sich mit ihrem Angebot an die Hausfrau wenden. Die Kinderstube mit der ganzen Fülle ihrer anheimelnden Bilder oder eine wohlgeordnete Küchen- und Kellertätigkeit stehen im Mittelpunkt des Anschauungskreises, in den der Zeichner sich mit seiner Anpreisung schieben will. Sentimentale Gefühlsregungen herrschen vor in dieser Käufergruppe; auf den Plakaten entsprechen die weichen, zierlichen Linien und die zarte Farbenführung diesen Empfindungen, während der Ton der Ankündigungen auf eine trockene Sachlichkeit, auf ein Lob der Dauerhaftigkeit und Nützlichkeit gestimmt ist.

Wir könnten in dieser Weise Gattung um Gattung betrachten und wir würden stets zu der Erkenntnis gelangen, daß das Plakat aus seinem Käuferkreis heraus zu verstehen und zu bewerten ist. Das Gesetz dieser Erscheinung ergibt sich vielleicht am einfachsten als Antwort auf die Frage: Wie wirkt ein Plakat? Es gibt wohl kaum einen Menschen, der mit der Absicht, die Ankündigungen an den Plakatsäulen oder den Mauern der Häuser zu studieren, die Straße betritt. Die Menge ist gleichgültig gegenüber dieser gewohnten Erscheinung des städtischen Straßenbildes. Die meisten Passanten haben ihr bestimmtes Ziel, sind wohl gar noch unterwegs mit ihren Gedanken, ihren Betrachtungen und ihren Plänen beschäftigt. Ein Aufenthalt vor der Plakatsäule wäre für sie nur eine Zeitverschwendung. Die Affiche aber braucht ihre Beachtung. Daher muß sie in sich die Elemente besitzen, die den Vorübereilenden aus seiner Gleichgültigkeit aufzurütteln vermögen, die ihm schon bei einem kurzen Seitenblick die erwünschte Mitteilung machen. Die Art oder der Inhalt der Ankündigung muß dem einzelnen persönlich in irgend einer Weise angenehm sein. Es muß ihm etwas geboten werden, was ihn unmittelbar fesselt. Die gewählte Darstellung soll ihm behagen oder ihn erfreuen, so daß er unwillkürlich hinblickt. Es kommt nur darauf an,

Digitized by Google

welche Schilderung in einem größeren Kreise derartige Empfindungen auslösen kann.

Von hier aus lassen sich auch allein Betrachtungen über den Takt und den Geschmack dieser Arbeiten anstellen. Sie müssen ihrer innersten Natur nach stets aufdringlich und auffällig sein, aber die Reklame darf ohne Schaden ihrem Publikum nie mehr zumuten, als es gemäß seinem Bildungsgrade vertragen kann. Sie mag sich nicht der Gefahr aussetzen, mit seltenen und lieblichen Feinheiten unverstanden oder gar unbeachtet zu bleiben, während ihr in der gleichen Weise auch eine Grenze nach unten gezogen ist. Es genügt nun aber nicht, für einen kurzen Augenblick die Neugierde zu erregen. Die Zeichnung soll nicht nach einer einmaligen Betrachtung ihren Reiz verloren haben, sie soll bei jeder Begegnung angenehm empfunden werden. Es gibt Plakate, die immer wieder und wieder wirken wollen und können. Sie lenken stets von neuem die Aufmerksamkeit auf sich, um ihr Reklamestichwort eindringlicher dem spröden Gedächtnis der Massen aufzuzwingen. Jedenfalls besteht der beste Teil ihres Erfolges darin, daß sie den Beschauer schon von weitem an den einmal gehabten Genuß erinnern. Das bekannte Farbenbild braucht nur undeutlich im Straßenbild aufzutauchen, und der Zweck ist schon erreicht. Für die richtige Wertschätzung eines Plakatentwurfes wäre wohl die vorzüglichste Grundlage eine statistische Zusammenstellung über diese Wirkungskraft, deren Aufnahme allerdings unmöglich erscheint. Einige Anhaltspunkte bieten vielleicht die Auflageziffern, wenn der Umfang des Absatzgebietes bekannt ist. Auch die Art und Zeit des Ersatzes durch eine neue Affiche sind beachtenswert. Umfragen nach dieser Richtung haben sich nach meinen eigenen Erfahrungen als unzweckmäßig erwiesen, da die Angaben zum größten Teil nicht einwandfrei waren. Und doch erlebt man selbst bei der Mangelhaftigkeit derartiger Versuche die größten Überraschungen, die einem lediglich die Kollektivpsychologie zu deuten vermag.

Der Erfolg einer solchen Betrachtungsweise wäre schließlich, daß der Kritiker sein Urteil über ein Plakat nicht mehr nach dem Genuß fällt, den es ihm persönlich bereitet, sondern nach dem wirtschaftlichen Vorteil, den es seinem Besteller erbringen kann. Die wirksamen Plakate mögen uns über den Stand der künstlerischen Bildung in den breiten Volksschichten aufklären. Die Entrüstung, die der gute Geschmack so oft zur Schau trägt, sollte sich nicht zu einem blinden Haß gegen den Reklamefachmann auswachsen; sie sollte vielmehr einen Ansporn zu einer gesteigerten Geschmackserziehung bilden. Die bunten Anschlagszettel sollten alle Kunstfreunde täglich an das Arbeitsfeld mahnen, das noch immer brach liegt. Denn wir haben doch wirklich

Digitized by Google

noch nicht das große Publikum für das rein künstlerische Plakat. Noch immer scheinen die ästhetischen Höhenmenschen in der Minderheit zu sein; sie verschwinden unter der Masse der Zahlenden.

Gewiß, die gewaltigen Anstrengungen der letzten zwanzig Jahre sind nicht fruchtlos geblieben, wir sind über die schlimmsten Roheiten hinaus, wir haben schon manche ideale Forderung durchgesetzt, wohlverstanden auch in den breitesten Volksschichten. Aber in dem Publikum, das unsere Plakatkünstler den Kaufleuten zuführen sollen, sind zum größten Teil die ästhetischen Instinkte kaum erwacht. Die grellfarbige Sensation, die prickelnde Bosheit, die halbaufgeschürzte Pikanterie reizen die meisten noch stärker als das erlesenste Kunstwerk. Die Reklame aber braucht die stärksten Effekte! Die Plakatsäule steht mitten im brandenden Gewoge der Straßen, mitten in dem jagenden Alltagsgetriebe, das der erbitterte Kampf um den Verdienst zusammenhält. Mit ehrlichem Schmerz muß man gestehen, diese Mengen sind noch recht weit entfernt von dem erwünschten Kulturgrad. Hier ist noch eine gewaltige, ungeheure Erziehungsarbeit zu leisten; mit ihren Früchten wird und kann die Schönheit des Straßenplakates reifen, denn es ist Folgeerscheinung. Es ist eine Ungerechtigkeit, wenn man dem Plakatkünstler die ganze Last dieser Aufgabe aufbürden will. Er kann sie gar nicht leisten. Das Publikum läßt sich an der Straßenecke nicht belehren. Es hat für die Affiche nur einen kurzen Seitenblick übrig, und diese flüchtige Beachtung ist für den Reklamekünstler von solch großer Bedeutung, daß er sie voll und ganz für seine Zwecke ausnutzen muß. Es ist ihm unmöglich, noch einer Nebenabsicht zu dienen, wo er sich selbst erst die Aufmerksamkeit zu erzwingen hat.

Wir müssen etwas anderes hochschätzen: die Reklameintelligenz. Es ist stets anerkennenswert, wenn jemand das Wesen seines Faches vollkommen beherrscht. Wer so auf seinem Arbeitsfeld die ihm gestellte Aufgabe am trefflichsten zu lösen versteht, ist unbedingt ein Künstler. Es besteht ein gewaltiger Unterschied zwischen dem Schmierer und der Persönlichkeit, die die Kraft besitzt, einen Ausdruck zu finden, der für die große Masse lesbar ist. Künstlerischer Charakter ist hierzu sicherlich erforderlich. Man wird sich daran gewöhnen müssen, das Plakat von einem solchen Gesichtspunkt aus zu betrachten. Und ich meine, wenn man verspürt, wie mit einem Aufgebot aller Kräfte ein angestrebter Zweck aufs beste erreicht wird, müßte man ein gewisses ästhetisches Behagen empfinden, das sich immer einstellt gegenüber einer lückenlosen Einheit. Der Begriff des Organischen müßte sich dem Bewußtsein stark aufprägen, selbst wenn der persönliche Geschmack in einer anderen Sphäre wurzelt. Voraussetzung ist aller-

Digitized by Google

dings die Fähigkeit, sich in die Empfindungs- und Anschauungswelt anderer Volksschichten einfühlen zu können. Das erscheint paradox und ist doch nichts anderes, als wenn ein königstreuer Mann sich aus sachlicher Freude für eine Schöpfung der Revolutionslyrik begeistern würde. Kein geringerer als Hans von Marées hat das Wort geschrieben: »Nichts ist trauriger in der Welt als das Mißverstehen, und man soll vom Apfel nicht verlangen, daß er auch eine Rose sei.«

Nach der technischen Seite ist dies ja bereits in der Anerkennung des »Plakatstiles« geschehen. Denn diese Art der großzügigen, breitflächigen, grellleuchtenden Farbenwirkungen ist nur das, was als zweckmäßig und wirksam notwendig geworden ist. Eine Ausdrucksweise ist hier geschaffen worden, die mit den Verkehrsformen unserer Zeit und der Aufnahmefähigkeit des menschlichen Auges geschickt rechnet. Dieser Stil ist im letzten Grunde nichts als ein Entgegenkommen gegen die Gewohnheiten und die Veranlagung der hastenden Massen. Man wird kein Gemälde im Plakatstil gelten lassen wollen und sollte daher auch nicht von der Affiche Bildwirkungen verlangen. Wer dem Plakatkünstler deshalb einen Vorwurf macht, begeht selbst einen groben Fehler. Ein Maler mag von seiner Zeit unterschätzt und verkannt werden, er kann nach vielen Jahren — vielleicht erst lange nach seinem Tode — recht gewürdigt werden, wie wir es bei einem Otto Runge, einem Kaspar David Friedrich oder Anselm Feuerbach erlebt haben. Der Plakatkünstler kann nicht auf die Nachwelt warten, er kann nicht einen Zukunftsruhm erharren, er schafft für den Tag und in den Tag hinein. Er will heute wirken, heute Käufer und Kunden anlocken, heute sein Reklamestichwort in die Menge hinausschreien.

Das Gemälde erstrebt einen zeitlosen Dauerwert, das Plakat wird nach vierundzwanzig kurzen Stunden überklebt.

Digitized by Google

Besprechungen.

John Ruskin, Steine von Venedig. 3 Bde. Aus dem Englischen von Hedwig Jahn. Verlegt bei Eugen Diederichs in Jena, 1903/6.

1. Eugen Diederichs' äußerst dankenswertes Unternehmen, von John Ruskins einflußreichsten Werken, von denen, welchen mutmaßlich noch eine lange Fernewirkung beschieden sein wird, die vollständige Übersetzung in lesbarem Deutsch und in würdiger Ausstattung zu bieten, ist mit der Ausgabe des dritten und letzten Bandes der Steine von Venedig zu einem vorläufigen Abschluß gelangt. Die Übersetzung war notwendig, weil das Original zu verstehen nicht jedermanns Sache ist. So herrlich Ruskins Stil ist, so unvergleichlichen Genuß seine majestätische Prosa dem bietet, der sie unmittelbar, in selbstvergessener Hingabe an den Zauber ihres Klanges, die Bildkraft ihrer Gedanken, die Akzente ihrer leidenschaftlichen Überzeugungen zu genießen vermag: so wenig Aussicht hat derjenige, dem die feinsten Finessen und Nuancen der englischen Sprache nicht wie etwas Selbstverständliches eingehen, sich im Wildwuchs der Ruskinschen Paradiesgärten zurechtzufinden. Sehr viele schiefe, grundverkehrte und anmaßende Beurteilungen des englischen Ästhetikers, Kulturkritikers, Sozialreformers und Propheten beruhen auf mangelhaftem Verständnis jener Finessen.

Darum eben war Diederichs' Unternehmen so dankenswert. Und es ist erfreulich, hinzufügen zu dürfen, daß die Übersetzungen meist wirklich vortrefflich, zum Teil sogar, in Anbetracht der zu bewältigenden Schwierigkeiten, meisterlich, will sagen: glücklich sind im Aufspüren der vielverschlungenen bilderreichen Beziehungen, die Ruskins Stil so kennzeichnen. Ein nie gelöster Rest bleibt freilich zurück, wird bei Ruskin-Übersetzungen stets zurückbleiben, wenn nicht Sprachvirtuosen vom Schlage Stefan Georges (der einige Stellen aus der »Modernen Malerei« mit unerhörter Einfühlungskraft übertragen hat) sie besorgen. Aber seien wir für das Gebotene, glücklich Erreichte dankbar. Jetzt haben die Deutschen ihren Ruskin. Seine Werbearbeit unter uns kann eigentlich jetzt erst beginnen.

2. Aber ist sie wünschenswert? Die Frage mag seltsam erscheinen angesichts der Begeisterung, mit der vor etwa zehn Jahren Ruskin in Deutschland aufgenommen wurde. Ein neuer Heiliger schien unserem Kalender gewonnen. Kunstkritiker und Literaten suchten um die Wette, den vielleicht einflußreichsten englischen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts bei uns heimisch zu machen. Feuilletons, die auf seine überragende Bedeutung im englischen Schrifttum, auf seine unvergänglichen Verdienste um die moderne englische Kunstkultur, auf seinen versittlichenden Einfluß, seine sozialreformerischen Bemühungen hinwiesen, fanden zunächst Glauben. Der neue Name ging von Mund zu Mund. Das geschah, als die Renaissance des Kunstgewerbes mit Macht bei uns einsetzte, die Technik des Impressionismus und Neo-Impressionismus zum ersten Male leidenschaftlich diskutiert und die englische Kunstkultur des 19. Jahrhunderts mit William Turner, William Morris und den Präraffaeliten als repräsentativen Namen, als Schulbeispiel einer wünschenswerten Entwickelung hingestellt wurde. Turners Größe aber war

Digitized by Google

von Ruskin entdeckt und zuerst verkündet worden; die Präraffaeliten hatte Ruskin in ihren von der Kritik erschwerten Anfängen lebhaft (wenn auch mit starken Vorbehalten) begünstigt, und William Morris nannte sich als Gewerbekünstler und Sozialpolitiker mit Stolz einen Ruskinjünger. Gründe genug, sich mit Ruskin intensiv zu beschäftigen. Das Aufklärungswerk wurde mit Kraft fortgesetzt und vertiefte sich zusehends. Die Arbeiten von Paul Clemen, Samuel Saenger, Charlotte Broicher, Robert de la Sizeranne u. a. suchten die Kenntnis in Erkenntnis zu wandeln. Es schien, in Übereinstimmung mit der Überzeugung berufener englischer Kritiker, ihr höheres Ergebnis, daß an Ruskins Beitrag zur Ästhetik (nur von diesem darf hier die Rede sein) als gelungen betrachtet werden dürfe: die Analyse der Gotik in den »Steinen von Venedig«; die Analyse und Psychologie der modernen Landschaftsmalerei (»Moderne Maler«); die Entdeckung (oder was man vor 60 Jahren so nennen durfte) und Analyse der italienischen Primitiven; die Erweckung des Sinnes für Heimatkunst in Gewerbe und Architektur, die Verbreitung der Erkenntnis, daß Nutzkunst wie Idealkunst notwendig national differenziert seien. Die Erkenntnis von Ruskins Genius und Lebenswerk wuchs, aber der erste Rausch der Begeisterung verflog rasch und machte Zweifeln Platz. Man vermißte bei diesem »allezeit Unbedachten«, in dessen produktivem Reichtum sich die Widersprüche mit Händen greifen ließen, das System, weil man die Einheit nicht in dem notwendigen, durch Ruskins Auge und künstlerischen Instinkt erzwungenen Einklang der Grundanschauungen suchte, sondern in der begrifflichen Widerspruchslosigkeit der ästhetischen Grundprinzipien. Verworren und unklar im einzelnen, ungemein reizempfänglich, sprudelnd von Gedanken und Einfällen, die der logische Faden nicht immer einzuschnüren vermochte, vielfach naiv autodidaktisch, im Denken und Empfinden ganz ein Eigener, mißtrauisch gegen die Überlieferung auf allen Gebieten des geistigen und praktischen Lebens und zugleich fest im Herkommen wurzelnd, ein Revolutionär und zugleich Aristokrat aus Instinkt und Neigung: ist Ruskin in seiner Kunst- und Lebensanschauung doch, wenn man die Einheitsfäden zu finden weiß, aus einem Guß. Das war nicht leicht zu zeigen. Hier waren die einzelnen Lebensäußerungen aus dem Zentrum der Persönlichkeit, hier war jedes Kunsturteil aus der Einheit einer unvergleichlich stark und innerlich empfundenen Kulturauffassung abzuleiten; mit der Aufzählung von Problemstellungen und Problemlösungen war noch nichts getan. Dieser Weg wurde von den wenigsten begangen. Unendlich leichter war freilich der Nachweis, daß Ruskins Logik sich nicht auch auf die widerspruchslose Verknüpfung der Worte erstreckte. Von dem Mißratenen, Vergänglichen aus ist die Seele einer großen Leistung nie zu erspüren. Aber der Kritik ist doch gelungen, das Bild der machtvollen Persönlichkeit wieder schwankend zu machen und den Gewinn, den seine Werke und Lehren deutscher Kunstkultur bringen können, stark einzuschränken, wenn nicht als ganz illusorisch hinzustellen. So scheint die Zeit der rechten Würdigung Ruskins in Deutschland noch nicht gekommen, wo viele, die über ihn öffentlich aburteilen, die Mühe scheuen, sich die revolutionäre Wirkung von Ruskins Kunstkritik und kunstgeschichtlicher Orientierung historisch und biographisch begreiflich zu machen. Ich stelle daher einige Punkte zusammen, um den Zugang zu Ruskin zu erleichtern.

3. Um Ruskin ganz zu verstehen und seinen Einfluß ganz zu würdigen, muß man sein Leben genau kennen. Ruskin war Kunstrichter, Moralist, Kulturkritiker, Sozialökonom, Gesellschaftserneuerer, Prophet in einer Person. Erst nacheinander, dann zugleich. Eine Eigenschaft trieb die andere hervor. Nicht Lust an der Sensation, nicht Eitelkeit, nicht der unruhig dilettantische, aus produktiver Schwäche geborene Trieb, sich auf irgendwelchem Gebiete Ansehen und Geltung zu ver-

Digitized by Google

schaffen, hat ihn veranlaßt, scheinbar so widerstrebende Funktionen zu üben; sondern innerer Zwang und Drang. Als er die Kunstkritik, die eigene Produktion und die ästhetische Forschung gegen die Sozialpolitik vertauschte, warnten und widerrieten besserwissende Freunde: die sei nicht sein Fach; in jener sei er heimisch. Ruskin aber fühlte: Mensch sein ist kein Fach. Fühlte und handelte danach. Er war mit 24 Jahren Kunstpapst: der erste Band der Modernen Maler (1843) hatte ihn berühmt gemacht. Die angesehensten Kritiker jener Tage, allen voran der geschätzteste, Sidney Smith, stellen sich vor dieser bahnbrechenden Gewalt der Rede und der Anschauung bescheiden in den zweiten Rang. Der beneidenswerte Jüngling schien zur gesättigten Existenz vorherbestimmt: neben dem Genie besaß er Millionen. Er hatte die denkbar besten Beziehungen zur Kunst- und Schriftstellerwelt. Turner, dem er durch sein Buch den Weg zur öffentlichen Anerkennung gebahnt hatte, nannte sich seinen Freund. Daneben besaß er die Macht des Gestalters; seine Phantasie war kein bloßer Vorstellungsbesitz. Von Kindesbeinen an war er wie der einfachste, auf Brotverdienen angewiesene Zunftmensch gedrillt worden. Dutzende seiner Kunsturteile kann man absurd, andere absonderlich, verzerrt, grotesk finden; man darf an der zwecklosen Häufung von Bibelzitaten *in aestheticis* Anstoß nehmen (Hermann Grimm konnte sie ihm nie verzeihen) und wird die fortwährenden Seitensprünge auf alle möglichen Gebiete als Qual empfinden; aber kaum ist je ein Wort bloß nachgesprochen, nachempfunden oder durch irgendwelche Autorität suggeriert. Keins hat blinde Fenster; es eröffnet fast immer den Blick auf neue Seiten des Natur- und Kulturlebens und hält, selbst in der grünsten Zeit Ruskins, in der Periode mächtigster Gärung, wo die nach harmonischem Ausgleich dürstende Seele des Zwanzigjährigen sich schöpferisch (als Maler, Zeichner und Poet) und kritisch zugleich verausgabte, den Blick des Lesers stets gespannt auf Dinge, die jenseits vom bloßen Ästhetentum liegen. Nie ist darum ein Pamphlet zu Gunsten eines Kunstgenius wirksamer gewesen als »Turner und die Alten«, wie die »Modernen Maler« anfänglich hießen; denn es bedeutete einen Bruch mit der kritischen Impotenz und erwies sich sofort als produktiv. Daß ein Jüngling solches vermochte, der tastend selbst noch seinen Weg zur abgerundeten, auf festgefügte Prinzipien gegründeten Kunstanschauung suchte, machte die Leistung um so erstaunlicher; und wenn ich heute nachprüfend das jugendlich überschwengliche, weitschweifige, architekturlose Buch durchblättere, werde ich schwerlich auf den Gedanken kommen, die krausen Nebel disparater Gedanken, die den kritisch-ästhetischen Kern des Buches fast verhüllen, als irgendwie endgültig zu betrachten, sondern werde, neben den unsterblichen Naturschilderungen, den Anschauungen mein Augenmerk schenken, die der Sprudelkopf in sein späteres Leben mit hinübernahm.

4. Zu diesen dauernd wertvollen Anschauungen rechne ich: die Lehre von der Phantasie und ihren Formen: der assoziativen, der kritisch-kombinatorischen und der schöpferisch idealisierenden. Die Analyse des modernen Naturempfindens und den Nachweis, daß die Technik der älteren Landschafter, die die Natur anders empfanden als wir: nämlich nüchterner, konventioneller, fragmentarischer, daß diese Technik unzulänglich gewesen wäre, sie zu verkörpern, daher der modern empfindende Maler (wie Turner) mit Notwendigkeit dem Licht- und Raumproblem zugetrieben wurde. Den Beweis, daß alle höhere oder eigentliche Kunst auf das Symbolisieren angelegt sei, nicht weil dem Künstler ein »persönlicher« oder »subjektiver« Zusatz zu dem sinnlichen Substrat seines Vorwurfs beliebt, sondern seine Natur ihn zwingt, in dem Sinnlichen die Totalität seines Wesens, seine moralische Natur (die nicht mit der sittlichen im engen Verstande zu verwechseln ist) aus-

Digitized by Google

zuprägen. Die Analyse Turners, die erst die neue Technik beschreibt und dann Leben und Lebenswerk in ihrer gegenseitigen Bedingtheit und Einheit begreifen lehrt. Den revidierten Begriff der Naturwahrheit (in dem besonders lesenswerten 10. Kapitel des 3. Bandes der M. M.). Endlich viele Gedanken über moderne Kunst, moderne Kritik, moderne Kultur.

Ich sagte schon, daß in den »Modernen Malern« die technischen oder philosophischen Kunstfragen von einer ungeordneten Masse von Dingen beinahe erdrückt werden, die mit jenen in der lockersten Beziehung stehen; und immer scheint die Abweichung von dem Interesse an allgemeinen Kulturfragen verursacht. Aber man hüte sich, vorschnell jede Beziehung zwischen dem eigentlichen Thema und den berüchtigten Abschweifungen zu suchen: sie ist fast immer da, und die Einsicht in die allgemein kulturellen und die individuellen psychophysiologischen Bedingungen der Kunstkultur wird fast immer sehr wesentlich gefördert. Ein Beispiel. Das 15. Kapitel des 5. Bandes der »Modernen Maler« ist Rubens und Cuyp überschrieben, aber zur Verwunderung des Lesers beginnt Ruskin mit einer Erörterung über die Ursachen der Reformation. Bald zeigt sich, daß nachgewiesen werden soll, wie sehr von dem sich ausbreitenden Rationalismus und seiner kühlen Verständigkeit, seinem Glaubenwollen ohne Seele, auch der Malergeist erfaßt und in seiner Stoffwahl entscheidend bestimmt wurde. »Nicht daß die Maler des protestantischen Nordens«, lesen wir, »keine kirchlichen Vorwürfe mehr malten. Man brauchte noch immer von Zeit zu Zeit ein Altarbild; und fromme Frauen bestellten zuweilen eine kleine Madonna. Aber das ist ja gerade der tiefgreifende Unterschied zwischen den Männern dieser modernen Periode oder den Florentinern und Venezianern: diese gingen nie völlig aus sich heraus, außer dort, wo es gilt, ein Gemälde aus der heiligen Geschichte zu malen; die holländischen oder flämischen Maler sind stets langweilig, außer auf weltlichen Bildern. Leonardo kann man nur nach dem »Abendmahl« erkennen, Tizian nur nach der »Himmelfahrt«, Rubens aber nur nach der »Amazonenschlacht« und Van Dyck nur dort, wo er sich am Hofe bewegt. Wenn Altarbilder bestellt werden, wird jeder von ihnen sie selbstverständlich ebenso pünktlich liefern wie irgend ein anderes Gemälde, die heilige Jungfrau in Blau, den heiligen Johannes in Rot, ganz wie es beliebt. Heilige vor allem, die den Märtyrertod erleiden, die malt Rubens ganz besonders gern. »St. Peter wird mit dem Kopf voran vom Felsen gestürzt« (Köln), vom anatomischen Standpunkt aus interessant. Das Winden, Gesichtsverzerren unbußfertiger Diebe und Bischöfe mit herausgerissener Zunge (Brüssel) stählt unsere Nerven zur Genüge. Auch theologische Unterweisung erteilt er uns, wenn wir wollen: Christus, schon mit dem Donner bewaffnet, um die Welt zu zerstören, schont sie auf Fürbitte des heiligen Franziskus (Brüssel). Auch das Jüngste Gericht wird gemalt, ganz in Michelangelos Manier mit vielen gekreuzten, verkürzten Gliedern, mit hämischem, tückischem Beißen und Kratzen; und hübsche Lichteffekte erscheinen in dem Dampf und Qualm der Hölle (München). In allem dem ist aber keine Spur wahrhaft frommen Fühlens oder religiöser Ehrfurcht enthalten. Es bereitet sogar erhebliche Schwierigkeit, den Wünschen des Bestellers entgegenzukommen. Daniel in der Löwengrube ist wohl ein brauchbarer Vorwurf; aber eine Löwenjagd wäre noch interessanter und forscher. Und Maria von Nazareth muß wohl gemalt werden, wenn sie bestellt wird; aber (so sagt der viel gewandte Herr Peter) Maria von Medici oder Katharina würden, mit ihrem volleren und reicher gestickten Leibchen, dem Maler doch mehr Befriedigung gewähren.« Diese Stelle wurde angeführt, weil sie eine von den unendlich vielen ist, die verdeutlichen, was Ruskins moralisierende Kunstbetrachtung genannt wird, aber die kulturpsychologische heißen sollte. Ruskin will zunächst ja nur nach-

Digitized by Google

weisen, wie der Gefühlswert, aber auch die Technik eines Kunstwerkes durch das allgemein-menschliche oder sittliche Verhältnis zu seinem Vorwurf bestimmt wird. Die berühmten Kapitel über die Gotik und die Renaissance in den »Steinen von Venedig« gelten dieser These.

Endlich stellt er, je älter er wurde desto unverhüllter, sittliche Forderungen bestimmter Tendenz an den Maler. So erklärt sich seine Vorliebe für die Primitiven und die Gotik; so seine Unterschätzung der großen Renaissancekünstler, deren Können er nie aufhörte zu bewundern, so seine willkürliche Verengerung des künstlerischen Stoffkreises. Das ursprünglich so starke Gefühl für das rein Ästhetische wurde aber durchaus nicht erstickt, seine Anforderungen an die Komposition werden durchaus nicht herabgemindert, wie das Vorurteil behauptet. Er hat sich oft nachdrücklich gegen diesen Vorwurf gewehrt. »Man hat mich oft beschuldigt, diese Eigenschaft (der formalen Erfindung oder Komposition) unterschätzt zu haben; ich habe aber tatsächlich nur deswegen über sie hinweggesehen, weil ich sie zu hoch und zu wunderbar erachte, um sie würdig besprechen zu können. Je länger ich ihr nachsann, desto wunderbarer erschien sie mir; und mir persönlich ist sie vor allen anderen die Eigenschaft, die mich an Bildern entzückt. Viele andere bewundere oder schätze ich; aber diese eine beglückt mich. Ausdruck, Gefühl, Naturtreue sind gewiß wichtig, aber sie allein genügen nicht. Ich mag ein Bild nicht wieder ansehen, wenn es schlecht komponiert ist. Und ist es gut komponiert, so kann mein Blick kaum davon lassen« (M. M. Bd. 5, S. 208). Seine andauernde intensive Beschäftigung mit den Geheimnissen der Technik bekräftigt dieses Bekenntnis; man lese endlich einmal, neben den Hauptwerken, besonders die Vorlesungen über Architektur und Malerei, 1854, die Elemente des Zeichnens, 1857, die Elemente der Perspektive, 1859, das Flamboyant der Somme, 1869. Und weiter möchte ich in diesem Zusammenhange auf die bekannte Tatsache nachdrücklich hinweisen, daß Ruskin den Impressionismus — kraß ausgedrückt: den relativ notwendigen Gegensatz zwischen Form und Farbe — technisch glänzend motiviert (in den Ausführungen über die anschauende Phantasie, Mod. Maler, Bd. 1/2, und sonst). Freilich scheint von vornherein das Hauptproblem seiner Kunstphilosophie die Frage nach dem Verhältnis zwischen der ästhetischen und der sittlichen Kultur; nur geht er ihr nicht auf philosophische Weise zu Leibe, sondern sucht sie sich an dem Schulbeispiel der Steine von Venedig historisch zu beantworten. Das hat dann zu der Entstellung Anlaß gegeben, als ob Ruskin das einzelne sinnliche Kunstwerk moralisch beurteile. Das Gegenteil ist der Fall: ein Maler, der sein Nichtmalenkönnen mit seinen guten Absichten entschuldige, sei unmoralisch. Die Erkenntnis, die er aus der Betrachtung venezianischer und florentinischer Kunst gewonnen hat, ist vielmehr diese: die überindividuellen Bedingungen jeder großen Kunstepoche seien nicht kunsttechnischer, sondern allgemein kultureller, d. h. sittlicher Art; seelisch hohe Kunst habe mit starker Sittlichkeit eine Wurzel. Das ist etwas ganz anderes.

5. Es ist ein bekanntes Verfahren, an der Hand von Exzerpten, die bald mit einem Plus-, bald mit einem Minuszeichen versehen werden, den Beweis zu unternehmen, daß Ruskin manchmal das Glück gehabt hat, Dinge zu sagen und zu tun, die des Metakritikers Billigung finden, öfters jedoch sich als Dilettanten oder als weniger zuverlässigen Berater als dieser oder jener gelehrte Professor erwiesen habe. So wird, ohne den geringsten Versuch, mit Hilfe der Personalakten und der Zeitgeschichte ein organisches Lebensbild herzustellen, vor dem Leser ein Notizenkram ausgebreitet, der, selbst wenn er vollständig wäre (er ist es nicht!), ohnmächtig ist, an diesen starken Befruchter einer reichen Zeit heranzuführen. Daher bleiben auch die stärksten Vorwürfe wirkungslos. Er habe die Renaissance nicht gemocht.

Digitized by Google

Antwort: Nur im allgemeinen nicht, so weit nämlich die mit ihr verknüpfte Denk- und Kunstrichtung in Betracht kommt. Denn er glaubte nachweisen zu können, daß sie zum Ästhetentum, zur Künstelei, zum Schaffen im luftleeren Raum führen mußte; im Norden sei sie stets ein fremder Import gewesen, dessen Einbürgerung Rassencharakter, nationale Tradition und klimatische Verhältnisse wehrten. Neben dem Gemeinsamen, das er deutlicher fühlte als erkannte, sah Ruskin das Trennende in den ästhetischen und moralischen Werten; daher galt seine, des Nordländers, ganze Liebe der Gotik, die er freilich nicht als engen kunstgeschichtlichen Begriff, sondern als allgemeinste Bezeichnung germanischen Temperamentes und Wesens verwertete. Er habe an Raffael, Leonardo, Michelangelo gemäkelt. Antwort: Nicht, weil er ihr Verdienst verkannt hätte. Gegen solche Unterstellung zeugen die markantesten Stellen der markantesten Schriften. Sondern, weil er sah, daß nur diese Giganten die »hieb- und stichfeste Rüstung der Renaissance« zu tragen vermochten (den vergötterten Titian, Veronese und Tintoretto gesellte er ihnen bei; 1859 sagt er: »Sie alle haben ihre unvergleichlichen Gaben«); daß andere, kleinere als sie kläglich unter ihrer Last zusammengebrochen und fade Abschreiber und Kopisten geworden sind. Ich erinnere an die schöne Stelle in »Die zwei Pfade«, wo Ruskin von Prout spricht und sagt, wie solche bodenständigen Talente, in die zeitlose Kunst der Akademien verschlagen, blutleer werden und verkümmern müssen; ferner an die oft zitierten Aussprüche, die gewöhnlich als nur so beiläufig richtig behandelt, aber nicht angeführt werden, um über den Zusammenhang Ruskinscher Kunstanschauung aufzuklären: »Das Eine, das nottut, ist nicht: dasselbe Ideal zu erfinden, sondern: die gleiche Wirklichkeit zu sehen.« »Heutzutage bestrebt sich jeder, eine falsche Empfindung auszudrücken, eine, die nicht ihm, sondern der Vergangenheit und anders gearteten Menschen zukam.« »Alle Künstler, die die Eigenart anderer Zeiten und Völker annahmen oder von diesen sich beeinflussen ließen, gehören allein schon durch diesen Umstand, wie groß auch ursprünglich ihre Begabung gewesen ist, in eine untergeordnete Klasse.« Darum ist die einzige historische Malerei, die Ruskin gelten ließ, die »Porträtierung unserer Mitmenschen und unserer Zeit«. Darum war Ruskin prinzipiell gegen jede Restaurierung. Und wenn er der heutigen Architektur die Anknüpfung an frühgotische und romanische Formen empfahl, so meint er nicht gedankenlose Übertragung, sondern Belebung nie erstorbener nationaler Tradition. In den »Steinen von Venedig« wollte er, wie Goethe in seiner Jugendzeit, vor allem die Ehre dieser Tradition retten: als er dieses Hohe Lied der Gotik schrieb (1851), wurde sie noch von den einflußreichsten Geistern Europas als »barbarisch« weit unter die Renaissance gestellt; nur erweiterte sich unter seinen Händen der Architekturbegriff in einen Kulturbegriff: was nicht all seine Leser begriffen zu haben scheinen. Diesem Zentralgedanken ist er nie untreu geworden, auch nicht, als er die Präraffaeliten Rosetti, Holman Hunt, Madox Brown, Millais, Collins, später Burne-Jones gegen die kurzsichtige Tageskritik in Schutz nahm. Was über diese Parteinahme vielfach geschrieben wird, strotzt von Unrichtigkeiten; es würde, wenn richtig, allerdings die Konsequenz Ruskinschen Kunstempfindens bloßstellen. 1851 schrieb er das Pamphlet »Präraffaelitismus«. 1854 richtete er seine sensationellen »Briefe an die Times über die hauptsächlichen präraffaelitischen Bilder der Ausstellung«. Sie enthielten die heftigsten Ausfälle gegen die vom Timeskritiker verhimmelte klassizistische Afterkunst, gegen den Pseudoidealismus jener Tage und priesen Hunts »Die zwei Edelleute von Verona« und Millais' »Rückkehr der Taube«. An ihnen fand er treues Naturstudium, gewissenhafte Technik, freilich auch die Poesie der Auffassung zu rühmen. Und die Begeisterung dieser »präraffaelitischen Brüder« für die religiösen Meister des Quattrocento berührte eine

Digitized by Google

sympathetische Seite in ihm. In solchen Leistungen erkannte er einen Fortschritt, aber er war weit entfernt, die ganze Brüderschaft unkritisch in den Kauf zu nehmen. In einer wahrscheinlich 1852 geschriebenen Fußnote der »Steine« wird der heute von jedermann »groß« genannte G. F. Watts der einzige englische Maler großen Stils unter den Lebenden genannt; Rosetti und Millais werden nur sehr zaghaft mit ihm in Vergleich gestellt. In einem 1859 in Manchester über »die Einheit der Kunst« gehaltenen Vortrag nennt er den alten Holman Hunt den einzig sicheren Berater des angehenden Künstlers unter den Lebenden, »denn die Präraffaeliten sind sämtlich mehr oder minder von krankhaft erhitzter Ekstase befallen und von allerlei morbiden Gemütsaffektionen heimgesucht«. So sieht es mit den meisten Ausstellungen an Ruskin aus. Seine ästhetischen Anschauungen sind einseitig und bedürfen der Ergänzung. Aber die erste Aufgabe ist heute noch, sie richtig wiederzugeben und sie nach ihrem Geist und ihren inneren Zusammenhängen in Einklang zu bringen.

6. Man wird begreifen, daß eine Natur wie die Ruskins sich in tausend Widersprüche verstricken mußte. Was verschlägt's? Durch allen Begriffsnebel dringt siegreich seine ganz unvermeidlich und unverkennbar persönliche Art, zu sehen, künstlerisch zu gestalten und zu empfinden, moralisch zu urteilen, zu wollen und zu handeln. Ein Mensch, nicht geschaffen, frühzeitig und unzweideutig sein letztes Wort zu sagen: auf das letzte folgt meist noch ein allerletztes. Aber zahllose feingeschliffene Aphorismen blitzen mit ihren unnachahmlichen Akzenten selbst aus dem toten Gestein dieser ersten Schriften, aus dem Schutt ihrer verblichenen und überflüssig gewordenen Erörterungen, schlagen die Brücke zu den »Sieben Leuchten der Architektur«, den »Steinen von Venedig« und bahnen den vielen Bekenntnisbüchern, dem rührend mißglückten Versuch, nach dem Bekenntnis zu leben und andere leben zu lehren, den Weg. Diese ganze Entwickelung vom Ästheten zum Propheten ist heute, wo das Unmittelbare und Aufregende ihrer ersten Wirkung längst geschwunden ist, als Hauptsache von Ruskins Lebenswerk zu betrachten. Sie zeigt, wie bis zum Erscheinungsjahr von *Unto This Last* (1860; Ruskin ist 1819 geboren) Ästhetentum und Menschentum in Ruskin sich die Wage halten, dann aber die rein menschlichen Interessen mit zunehmenden Jahren und abnehmender Künstlereitelkeit die Oberhand gewinnen und die Überzeugung zum Durchbruch gelangt, daß nicht von der Krone (dem schönen Schein), sondern von unten, vom Ökonomischen und Moralischen her, das Gesellschaftswesen umgestaltet werden könne. Und bis auf einige Ästheten und verärgerte Künstler stimmen alle berufenen Beurteiler Ruskins, trotz großer Verschiedenheit ihrer Schätzung, darin überein, in ihm einen Eigenen, eine aus dem Persönlichen und fachlich Beschränkten hinausstrebende, leidenschaftlich in die Weite wirkende Natur zu sehen. Längst bevor er starb (im Januar 1900), war dieses Urteil allgemein gültig; weder das Scheitern seiner sozialen Experimente (St. Georgs Gilde) noch seine vielen Exzentrizitäten noch die Einseitigkeiten seiner ästhetischen Grundanschauungen (Überschätzung der Gotik, Unterschätzung der Renaissance) haben es zu erschüttern vermocht. Und kein noch so vollständiges Inventar von Ruskins logischen Entgleisungen und Widersprüchen wird je den Wert seines Lebenswerkes mindern.

Berlin. Samuel Saenger.

Robert Mayrhofer, Psychologie des Klanges und die daraus hervorgehende theoretisch-praktische Harmonielehre nebst den Grundlagen der klanglichen Ästhetik. Handbuchausgabe (mit einer graphischen Beilage). Verlag von Fritz Schuberth jr. Leipzig 1907. 8°. 191 S.

Digitized by Google

Der Verfasser unternimmt eine neue Begründung der Harmonielehre. Ihn beschäftigen also die Fragen, welche Rameau, Hauptmann, Riemann u. a. bewegten. Auch die Art, wie er diesen Problemen beizukommen sucht, ist eher noch der der genannten Musiktheoretiker, die zugleich praktische Musiker waren, verwandt, als der der Akustiker und Tonpsychologen, wie Helmholtz oder Stumpf. Es ist der Wunsch des Musikers, über die dunkel impulsive Tätigkeit des Intonierens und Hörens sich Rechenschaft abzulegen, der ihn zu seinen Untersuchungen trieb. Sie zielen dahin, den Mechanismus des musikalischen Hörens zu ergründen. Am Anfange steht die Frage, wie wir überhaupt zu Klangvorstellungen und ihrer Verbindung gelangen, und da hier erst wenig geklärt ist, so muß ein neues theoretisches Buch, von welcher Seite es auch kommt, wenn es nur neue Handhaben bietet und tiefer in die der künstlerischen Phantasie immanente Gesetzmäßigkeit einzuführen vermag, hochwillkommen sein.

In der Behandlung dieses Themas geht der Verfasser neue und eigene Wege, die zwar anfangs zu einigen wichtigen Ergebnissen führen, welche bereits früher erkundet waren und mit Recht als unverrückbar gelten. Im Verlaufe des weiteren Ausbaues seines Systems gelangt er aber zu neuen Aufstellungen, die sich in erster Linie auf die schärfere Fixierung des vagen Begriffs der »weiten Tonalität« beziehen. Um wenigstens ungefähr die Richtung dieser Untersuchungen anzudeuten, sei gesagt, daß die Arbeit in der Tendenz und einer Grundvoraussetzung (des harmonischen Dualismus) sich den Forschungen Hugo Riemanns verwandt zeigt, indem auch dieser dahin strebt, die gefühlsmäßig unleugbare Ordnung, die ein klangliches Meisterwerk durchzieht, begrifflich zu formulieren. Es dreht sich also auch bei Mayrhofer die Untersuchung um Begriffe wie: Ton-Klangverwandtschaft, Tonalität, Tongeschlecht, Konsonanz und Dissonanz.

Der Titel »Psychologie des Klanges« will sagen, daß der Verfasser, um zu begrifflicher Klarheit über obige Fragen zu gelangen, den Weg der Selbstbeobachtung wählt. Gegenstand der Untersuchung soll »unser eigenes Ich« sein. »Unser Empfinden selbst ist als Objekt der Beobachtung« hinzustellen und »das Verhalten der Seele im Zustande des Intonierens und Aufnehmens zu belauschen«. — Die Naturklänge, welche uns treffen, sind wohl Anlaß zu musikalischen Empfindungen, sie bilden das Material zu ihnen, das vorliegen muß, aber erst in uns umgearbeitet und zu musikalischen Tonvorstellungen verändert wird. Die akustischen Maße sind zumeist keine musikalischen Maße. Wie diese aber gewonnen werden, das ist ihm erst das eigentliche Musikproblem. Er faßt also seine Aufgabe so, daß er die »psychischen Akte« festzulegen sucht, durch die erst Musik (veranlaßt durch ein äußeres Klingen) »in uns wird«. Diese Psychologie klanglicher Auffassung und Gestaltung identifiziert er mit Musiktheorie. Unser Musikhören ist eben, nach Mayrhofer, ein Verallgemeinern »anschauender Art«, das »sich durchaus unter der Sphäre des eigentlichen Begriffes hält«. Die physischen wie psychischen Akte unseres Organismus regeln sich zweifellos sämtlich nach Gesetzen letzthin gleicher Art. Mayrhofer sucht hier nach dem einen Grundgesetz des musikalisch-harmonischen Hörens, aus dem sich alle Spezialisierungen herleiten lassen. Ich möchte es so formulieren: Alle Klangerscheinungen im Kunstwerke sind nur so weit auffaßbar und verbindbar, als sie sich auf eine Uranschauung (Urkonsonanz, Essentiale genannt) zurückbeziehen lassen. Für die engeren und weiteren Kreise dieser zentralen Beziehungen wird der verschieden graduierte Begriff der »Klangzelle« aufgestellt. Zu einer »Zelle« gehören alle durch gleichgraduierte Beziehungen zur Urkonsonanz verwandte Tonpunkte — Strecken und Streckenvereinigungen.

Ich schicke meiner folgenden Darstellung der Zelltheorie die Bemerkung voraus,

Digitized by Google

daß sie nur wenige Hauptdaten bringen kann, feinere Details aber und viele verständlichende Verbindungsfäden leider vermissen lassen muß, trotzdem ich mich nur auf die Grundlehren des Werkes (Dualismus, Dur-Moll-Theorie) beschränke.

Mayrhofer ist Dualist, wie vor ihm Zarlino, Tartini, Rameau (seit 1737), Hauptmann, v. Öttingen, Riemann, um nur die ersten Namen zu nennen. Eine Musiktheorie, die dem dualistischen Gedanken fernsteht, kann nur ein schematisches Einordnen der Klänge unter äußerliche Begriffe genannt werden. Jedenfalls kann der Generalbaß und die Webersche Akkordschrift nicht Anspruch auf diesen Titel erheben, ebensowenig freilich auch mancher Lehrsatz des älteren Dualismus. Dessen bisherige Unzulänglichkeit ist aber nicht zu leugnen. Und sie ist es wohl vor allem, welche bei vielen auch die Zweifel an der Richtigkeit des Grundgedankens nicht verschwinden ließ. Wenn man einmal versuchen wollte, z. B. das Tristanvorspiel mit Hilfe der Riemannschen Bezifferung zu analysieren, so müßte man wohl oder übel zugeben, daß hierzu der begriffliche Apparat nicht entfernt zureichte. Ja schon bei Schöpfungen Schuberts kann man das nicht selten erleben. Man meinte dann eben, dort habe der Meister die Tonalität »gesprengt«. Demgegenüber erweist sich die Zelltheorie (nach meinen bisherigen Erfahrungen) allen Anforderungen gewachsen. Den Grund dafür finde ich in der neuartigen Ausgestaltung des dualistischen Prinzipes.

Die naturgegebene Erscheinung, daß bei fast jeder Tongebung eine (an sich unbegrenzte Summe) von Teiltönen sich zu einem Klange (dem musikalischen Tone) vereinigt, leitet darauf hin, in den Teiltönen vom zweiten ab die nächsten Verwandten des tiefsten und stärksten, des sogenannten Grundtones (nach dem der Klang benannt wird), zu erblicken, die (durch Tongebung an ihrem Orte verstärkt) zu dem Haupttone in leichtest verständliche Beziehungen zu treten geeignet scheinen. Zunächst kommen die durch Nahelagerung, einfachste Verhältnisse der Schwingungszahlen, vor allem aber durch die direkte musikalische Brauchbarkeit ihrer Naturwerte sich auszeichnenden in Betracht, also der dritte, fünfte, neunte und fünfzehnte Teilton, d. i. von c[1]) aus g, e, d, h. Von jeher hatten wohl die Theoretiker diese Erscheinung beachtet und aus ihr Aufschlüsse über Ton- und Klangverwandtschaft zu gewinnen gehofft. Die Frage dreht sich aber bei ihnen nur um die Begründung der Dreiklangskonsonanz. Auf diese glaubte man aber verzichten zu müssen (vgl. Riemann, Das Problem des harmonischen Dualismus S. 5 ff.), da man für sie von den ferneren Obertönen willkürlich absehen muß. Mayrhofer sucht dagegen in den Obertönen nur einen Hinweis darauf, wie das Tonvorstellungsvermögen des Menschen sich entwickelt (phylogenetisch wie ontogenetisch). Für die Frage, wie und aus welchen Quellen das Tonmaterial gewonnen wird — bis zu welchen Grenzen es praktisch erweiterungsfähig ist, nach welchen Gesetzen es sich organisch auswächst und sich zu musikalischen Bildungen (dem Kunstmaterial) zusammenschließt, findet er in der Oberreihe den ersten Erklärungsanhalt.

Seinem Dualismus liegt nicht nur der Gedanke der symmetrischen Anordnung des Moll- und Durdreiklanges, sondern der aller Klangerscheinungen im Tonraume überhaupt zu Grunde. Er zieht alle eigenwertigen Obertöne bis zum neunzehnten heran. Mit ihnen ist z. B. von c aus e, g, h, d exakt und b, fis, gis (as?), cis, dis (es?) in Annäherungswerten gegeben, und die selbständige Aufstellung dieser Reihe

[1]) Die Bezeichnung der Töne erfolgt ohne Rücksicht auf ihre absolute Höhe. Mayrhofer nimmt die Verallgemeinerung aller »Oktavvarianten« eines Tones als grundlegenden psychischen Akt für unser Musikhören an (cf. Stumpfs »Erweiterungsbegriff« und Riemanns »Tonbegriff«).

Digitized by Google

wäre zu erklären als ein Verstärken und zum Bewußtsein Bringen der den Grundton c begleitenden Teiltöne. Mit dem neunzehnten Oberton hört Mayrhofer übrigens nicht unbegründet auf, denn es zeigt sich, daß er der letzte ist, der noch in (wenn auch nur noch indirekte) Beziehung zum c gebracht werden kann. Die direkten Beziehungen endigen schon beim h.

Dieser Oberreihe, deren Vertreter, wie gesagt, nicht der Reihenfolge ihrer Tonhöhe nach herangezogen werden, stellt nun Mayrhofer eine spiegelbildlich entgegengesetzte Unterreihe entgegen, die aber von der Terz e des Grundtones c der Oberreihe aus läuft.

Der Verfasser macht das zunächst auffallende Terzverhältnis der beiden Reihen dadurch einleuchtend, daß er die Terz (4:5) zur Grundanschauung seines Systems nimmt. Jedenfalls ist die bevorzugte Gegenüberstellung dieser beiden Tonpunkte c und e als Spitzen der beiden Reihen gut vereinbar mit der Annahme, daß ihre gegenseitige anschauliche Beziehung der der übrigen Vertreter beider Reihen vorausgeht. c und e treten als Spitzen beider Reihen in primäre, unmittelbare, engste Beziehungen und übertragen sie auf die ihnen gleichsam untergebenen Vertreter der beiden Reihen. Dem Empfinden prägt sich dieses bevorzugte, grundlegende Verhältnis des c zu e (»Urkonsonanz«, »Essentiale«) überzeugend ein durch den hervorragenden Wohllaut, die sinnliche Pracht und Eindringlichkeit, die der Großterz innewohnt und welche kein anderes Intervall in gleichem Maße besitzt. Zugleich verträgt ihr akustisches Ausmaß die geringste Abänderung ohne beträchtliche Trübung ihres Wohllautes, so daß beim Zusammenschlusse mehrerer »Strecken« zur »Streckenvereinigung« (z. B. Quint, Kleinterz, Großterz zum Dreiklange) die Maße der anderen Strecken deformiert werden zu Gunsten der intakten Einwirkung der Urkonsonanz (»Stilisierung« = Beseitigung der Kommata).

Die Entgegenstellung der beiden Reihen gestaltet sich also so:

c e g h d fis b cis gis dis
des as es fis b d f a c e

Wie die Randpunkte der Urkonsonanz (c — e) sind auch der Punkt d sowie b und fis sowohl in der Oberreihe real existent, als auch in der Unterreihe vertreten. Stellt man das d zwischen c und e und reiht das fis der Ober-, das b der Unterreihe ein, so ergibt sich folgendes vereinfachtes Bild:

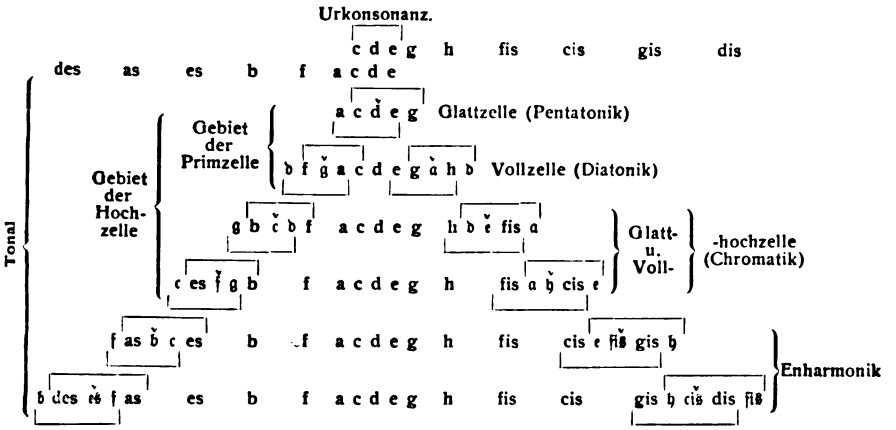
c d e g h fis cis gis dis
des as es b f a c d e

Zur Herleitung dieser Unterreihe wird weder auf ihre bisher (und auch wohl überhaupt) nicht erweisbare Existenz (um deren Nachweis sich Riemann früher vergebens mühte) noch auf das Phänomen der Kombinationstöne Bezug genommen. Das Charakteristikum dieser Untertöne und ihre den realen Teiltönen entgegengesetzte Natur ist eben das Nichtgegebensein. An den Orten, wo sie liegen, müssen die Töne »separat erzeugt« eingestellt werden, während sie in der Oberreihe nur verstärkt zu werden brauchen. Die Orte der Unterreihe gewinnt man nur mit Hilfe eines tonräumlichen Konstruktionsverfahrens, das ich analog dem Abmessen räumlicher Strecken in den bildenden Künsten mit Hilfe des Augenmaßes verstehe. Es ist ein Bedürfnis nach symmetrischer Anordnung, wie es unserem Fühlen überall zu Grunde liegt, das hier auch für unser Klangempfinden zur Voraussetzung genommen wird. Die Oberreihe ist also ein naturgegebenes Prototyp, dem die Unterreihe

Digitized by Google

spiegelbildlich symmetrisch nachgebildet wird. Während jene auf einem realen Untergrunde ruht, ist diese ein Produkt des Vorstellungsvermögens.

Ich bemerke, daß dies zugleich die Voraussetzungen der Dur-Moll-Theorie Mayrhofers sind. Um diese aber ganz verstehen zu können, muß ich vorher noch den harmonischen Aufbau wenigstens skizzieren.



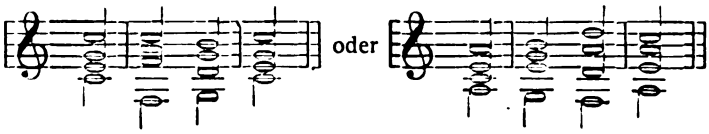
* bezeichnet den Kern einer Glattzelle. Die in deutschen Buchstaben gedruckten Tonpunkte sind doppelt eingestellt, um das Bild der zuwachsenden Glattzelle zu verdeutlichen.

Die Tabelle zeigt auf den zwei ersten Reihen die Oberreihe und ihr Spiegelbild symmetrisch zum d gelagert. Die Entwickelung geht nun so vor sich, daß man, von c — e ausgehend, zunächst durch Verstärkung des obertönigen g den Durklang bildet. Der Mollklang entsteht durch Einstellung eines Tones an dem symmetrischen Orte a der Unterreihe. Dieses zu d symmetrische Doppelklanggebilde (»Adhäsionszwilling«) heißt »Glattzelle« (Reihe 3). Sie erscheint als Vereinigung eines Durdreiklangs (»Oberadhäsion«) mit seinem parallelen Mollklange (»Unteradhäsion«). Ihre Realisierungsformen sind: 1. die Essentiale c—e allein, 2. der Durklang c e g. 3. der Mollklang a c e, 4. der Durmollklang a c e g. Der »Kern« d führt im Realisierungsfalle durch eine Mehrung der gleichzeitigen Streckeneinwirkungen eine Verschärfung des Zusammenklangeffektes herbei und wirkt so als spannungerregendes Moment (Durchgangscharakter). Seine Bedeutung als Achsenpunkt hier wie in den höheren Zellformen behält er gleichmäßig bei, gleichviel ob stumm oder real. Die Bezugnahme auf die Pentatonik liegt nahe. Die fünfstufigen Skalen der Urmusik belegen die Tonpunkte der Glattzelle und wären als Aufreihung derselben der Tonhöhe nach zu definieren.

Die Weiterentwickelung erfolgt durch ein Entwerfen (»Adjektion«) neuer Essentialen von den Tonpunkten der Glattzelle aus, zunächst von g nach oben (g h) und von a nach unten (f a). Die so gebildeten neuen seitlichen Essentialen schließen sich mit der zentralen c e zur »Vollzelle« zusammen (Zeile 4). Doch ist diese nicht nur als ein Nebeneinander dreier Glattzellen (um g, d und a) zu verstehen, sondern zugleich als eine höhere absolute klangliche Einheit. Ihre Randpunkte h und f sind noch unmittelbar aufeinander beziehbar und bilden eine »Elementarstrecke« mit gleichfalls zellbildender Kraft (sogenannte »ino-Essentiale«), die gleicherweise als »ursächliche« Strecke der Vollzelle wirkt wie c — e für die Glattzelle [c — e = n; h — c = i, e — f = o, daher h — f = ino]. — Die Darstellungsformen der Vollzelle sind, entsprechend dem erweiterten »Absolutgehalte«, ungleich zahlreicher. Ich nenne hier nur: 1. h d f sogenannter verminderter Dreiklang, 2. g h d f, d. i. ino mit der Glatt-

Digitized by Google

zelle um a = Dominantseptakkord, 3. h d f a, d. i. ino mit der Glattzelle um g = »Terznonenakkord« (nach Riemann), 4. g h d f a, ino mit beiderseitlichen Glattzellen = Dominantnonenakkord. Die Vollzelle umfaßt also sämtliche Klänge der leitereigenen Harmonik, die in den stereotypen Kadenzformeln:



ihren geläufigsten Ausdruck findet.

Ordnet man die Tonpunkte der Tonhöhe nach, so bilden sie die diatonische Skala. Skalen sind, wie schon hieraus hervorgeht, eine abgeleitete nachzeitig monodische Darstellungsform von Zellgebilden in leichtfaßlicher und bequem intonierbarer Englagerung. Sie sind nicht die Grundlage eines entsprechenden harmonischen Inhaltes, sondern eine sekundäre aus diesen gewonnene Zusammenfassung.

Die Glatt- und Vollzellen sind »Primzellen«, d. h. ihre Tonpunkte, Strecken und Streckenvereinigungen treten in direkte, unmittelbare Beziehungen zueinander [Sphäre der »Engkonsonanz«]. Ihnen treten gegenüber die nächsten Erweiterungen als »Hochzellen«, welche nur noch als Komplexe von Primzellen zu verstehen sind (Zeile 5 und 6). Die »Glatthochzelle« belegt unter Einbeziehung der Punkte b und fis (die nicht mehr direkt verständlich sind) die fünf Glattprimzellen um die Punkte c g d a e, läßt also das Bild der Glattzelle um d in fünf Zellkernen aufleuchten, indem die Kerne der Randzellen die Urstrecke c — e schließen. Aus den vielen Realisierungsformen dieser Glatthochzelle, den sogenannten »Multiklängen« (d. i. gleichzeitige Mehrheit von Primärzellen), führe ich hier nur den »übermäßigen Dreiklang« an. In ihm erklingen zugleich die Essentialen um c und e (= b d und d fis). — Wie dieser eine Fall bereits zeigt, werden also alle alterierten Bildungen nicht, wie die heutige Theorie lehrt, von »Stammakkorden« abgeleitet, sondern als gleichzeitige Primzellmehrheiten definiert.

Die »Vollhochzelle« (Zeile 6) ist die Steigerung der Vollprimzelle, d. h. um deren sieben Punkte schweben hier Glattzellen, oder was dasselbe ist, um die fünf Punkte einer Glattprimzelle schweben Vollzellen. Ein Multiklang, welcher dieses Gebiet ganz belegt, ist z. B. der »übermäßige Terzquartsextakkord«: es g a cis, d. i. ino-Strecke um die Randpunkte einer Glattzelle (c und e) oder Glattzellen um die Randpunkte einer Vollzelle (h und f). Die Vollhochzelle belegt das Gebiet der Chromatik, d. i. sämtliche zwölf Tonpunkte, deren abwechselnd gleich- oder unmittelbar nachzeitige Einführung noch auffaßbar ist (Gebiet der »Präsenz«).

Bei fortschreitender Erweiterung des Tongebietes tritt notwendig eine Verschiebung der zentralen Essentiale ein (Reihe 7 und 8). Ein gis und as (»Spaltpunkte«) gleichzeitig oder unmittelbar nachzeitig gebracht, sind nicht mehr getrennt auffaßbar. Daher löscht ein gis ein voraufgegangenes as in der Erinnerung aus. Die Präsenzen verschieben sich zunächst um einen Punkt der Reihen, bei Einführung eines dis resp. des abermals um einen Punkt nach rechts resp. links. Fünf benachbarte Präsenzen, deren Zentren die Punkte c g d a e bilden, bilden ein »Tonal«, worunter der »Inbegriff aller auf die gleiche Basis noch reduzierbaren — einfachen und zusammengesetzten — Seitenzellen samt den Zentralklängen selbst« zu verstehen ist. »Basis« wird aber die Vollprimzelle um den zentralen Punkt, also auf der obigen Tabelle die Vollzelle um d, von deren Tönen aus durch »Anwerfung« (»Adjektion«) neuer Essentialen der Klangumkreis bis zu dem Punkte erweitert wird, wo die Basis

Digitized by Google

keinen Stützpunkt mehr hergibt. Die folgende Figur mag das versinnbildlichen. Sie zeigt die Tonpunkte der zentralen Vollzelle um d in Quartlagerung und zeigt die durch Entwerfen der Essentialen von den sieben Orten aus neugewonnenen Tonpunkte darüber, resp. in einer unteren Reihe:

b es as des

h e a d g c f

dis gis cis fis

Man sieht, daß mit acht Terzadjektionen die Basiskraft der zentralen Vollzelle, der Umfang eines Tonals mit fünfzehn Tonpunkten erschöpft ist, und daß bei fernerer Erweiterung des Tongebietes sich die Basis verschieben muß (»Gleitung«). Gleitungen führen endlich zur »Zelle dritten Grades« (»Makrozelle«), die also eine Vereinigung von Tonalen bildet. Auch hier bewähren sich die gleichen Bildungsgesetze, nur gesteigert. Das gesamte technisch betretbare Tongebiet erschöpft sich in fünfzehn Tonalen, belegt also neunundzwanzig eigenwertige Tonpunkte. Von dort ab wird Fälschung der Werte zur technischen Notwendigkeit, aber auch nicht früher.

Dur und Moll. — Das zunächst überraschende Ergebnis dieses Aufbaues ist das Wegfallen einer Unterscheidung von Dur und Moll als getrennter Tongeschlechter. — I. Der »Absolutgehalt« einer Glattzelle a c d e g ist festgelegt mit der Realisierung der »Randpunkte« c und e. Die Essentiale allein »weckt das Bild der Glattzelle«, und die Einstellung der Punkte g und a bedeutet nur eine Füllung des bereits durch die Essentiale c — e bedingten klanglichen Volumens, keine Aufstellung eines neuen Inhaltes, zu der erst eine zweite auftretende Essentiale Anlaß gibt. So sind die Formen

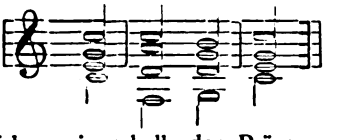
dem Absolutgehalte nach gleichwiegend, indem sie alle das eine konstante, ursächliche Moment einer Glattzelle (deren Essentiale c — e) enthalten. Der »ästhetischen« Wirkung nach unterscheiden sie sich dagegen beträchtlich, je nach den zur Essentiale tretenden »Füllpunkten«. Ein C-dur- resp. A-moll-Dreiklang sind also nur als Lagerungsformen eines »Absolutgehaltes« (der Glattzelle um d) zu begreifen (»Adhäsionsdur resp. -moll«). — Der klangliche Gehalt einer Vollzelle drückt sich aus in der ino-Essentiale h — f. Die S. 144 angeführten Kadenzen sind zwei nachzeitige Realisierungsformen der Vollzelle, welche nur Ober- resp. Unteradhäsionen der Glattzellen verwenden. Weit häufiger aber und mit hervorragender Wirkung mischen sich Dur- und Mollformen der Glattzellen wie z. B. in:

und vielen anderen. Einseitige Bevorzugung von nur Dur- und Mollformen ist eben nur als Spezialität zu betrachten. Fremd und eigenartig mutet uns das reine Moll in schottischen Liedern an, während uns die eine ausschließliche Verwendung von Oberadhäsionen (Durklängen) wenigstens in ganz primitiven Volksliedern natürlicher erscheint. Jede Harmonik aber, die über diese frühen Stadien hinausgelangte, bevorzugt die Mischung beider Formen.

II. Die neuere Musik, welche selbst in einfachsten Bildungen das Gebiet der Hochzelle belegt, birgt, entsprechend ihrem erweiterten Absolutgehalte, auch ge-

Digitized by Google

steigerte Dur-Mollwirkungen, die sich schon in der primären Vollzelle (leitereigene Harmonik) in einfachster Form finden, in welcher wir sie betrachten wollen. Hier vereinigen sich drei Glattzellen, die durch drei Essentialen repräsentiert werden, eine zentrale c — e, deren Tonpunkte beiden Reihen angehören, eine rechtsseitliche g — h aus der Oberreihe, sowie eine linke f — a, der Unterreihe angehörig. Es ist dies die allbekannte Vereinigung eines tonischen Dreiklangs mit seinem Dominant- und Unterdominantklange. Wie nun die Unteradhäsion einer Glattzelle, z. B. a c e, ihr molliges, d. i. weiches, dunkles, letzthin trübes Gepräge dadurch erhielt, daß der Füllpunkt a erst konstruiert und als Gegenwert zum obertönigen g entworfen werden muß, während die Oberadhäsion c e g ihren durigen, d. i. festen, hellen, letzthin freudigen Charakter aus der Naturgegebenheit des g (dessen Intonation nur einem Verstärken des in der Oberreihe bereits gegeben vorliegenden Punktes gleicht) gewinnt, so eignet innerhalb der Vollzelle der auf der rein untertönigen Essentiale f — a ruhenden Glattzelle (Subdominante) mollige, dem g — h und der auf ihr ruhenden Glattzelle (Dominante) durige Wirkung (»Adjektionsdur resp. -moll«). — Die Mollform der Glattzelle stärkt das Adjektionsmoll (Subdominantwirkung), wie in der zuletzt notierten Kadenz, die Durform arbeitet ihm entgegen (siehe erstes Beispiel). Besonders befriedigend wirkt die Durmollform der Subdominante wie in dieser Kadenz:



Die graduierte Dur-Mollwirkung innerhalb der Präsenz und des Tonals muß ich hier übergehen. — Zu der Annahme eines selbständigen Dur- und Mollgeschlechtes führte die unhaltbare Aufstellung der älteren Theoretiker, daß der diatonischen Leiter (z. B. c d e f g a h c') die Mollleiter a h c d e f gis a' ebenbürtig gegenübertrete. Die aus ihren Tönen zu bildende Kadenz ist aber bereits eine Folge, deren Klänge das Gebiet der Glatthochzelle belegen. Auch sie hat ihr genaues Spiegelbild, das folgende Skala (von g abwärts) belegt: g f e d c h as g. Nur der Umstand, daß man in Ermangelung jeden Wegweisers von der Skala als Grundlage für die Harmonieentwickelung ausging, konnte zu der heute herrschenden Durmolltheorie führen. Die Skalenbildung ist aber, wie gesagt, abzuleiten von den Klangzellen. — Die populäre Bezeichnung: ein Stück steht in A-moll, sagt nur, daß der A-mollklang »ästhetisch bevorzugt« ist, d. h. an metrisch und rhythmisch wichtigen Stellen auftritt und zu Anfang und Schluß besonders hervortritt; über den klanglichen Inhalt und die Basis, d. h. die zentralen (tonischen) Klänge, ist damit nichts gesagt, denn es ist durchaus nicht Regel im Schaffen der Meister, daß die ästhetisch bevorzugte Zelle auch Basis wird.

Eine zusammenfassende Darstellung des Kapitels Konsonanz und Dissonanz läßt das Buch vermissen. Jedenfalls versteht Mayrhofer unter Konsonanz alle noch auffaßbaren Klangerscheinungen. Konsonant ist ein Klang, soweit er in der Anschauung »aufgliederbar« ist. Unter »Aufgliederung« ist zu verstehen die anschauliche (nicht begriffliche) Zerlegung des Massenreizes in seine Faktoren, also die Auffassung der sich zu einer Gesamtwirkung vereinigenden Tonpunkte — Strecken und Streckenvereinigungen. Je einfacher diese Aufgliederung zu bewältigen ist, desto konsonanter wirkt die Klangerscheinung. Zur Konsonanz im engeren Sinne (»Engkonsonanz«) gehören die Gebilde der Primzelle. Hier unterscheidet Mayrhofer drei »Konsonanzsphären«. Der »Weitkonsonanz« (= »Dissonanz«) gehören die Multiklänge der Hochzellen (die alterierten Akkorde) an. Mayrhofers Konsonanzdefinition deckt sich also im Prinzip mit der Riemanns, welcher Konsonanz als Einheit

Digitized by Google

der Klangbedeutung versteht. Der Unterschied liegt aber in dem, was unter Einheit der Klangbedeutung zu verstehen ist. Während sie Riemann nur dem Dur- resp. Mollklange zuspricht, stuft Mayrhofer diesen Begriff gemäß den zwei Primzellgraden (Glatt- und Vollzelle) in ihnen parallele Engkonsonanzsphären ab. Klangzweiheiten (Dissonanzen) treten erst im Gebiete der Hochzelle oder Weitkonsonanz auf. Diese reicht aber bis an die Grenze der gleichzeitigen Verständlichkeit, d. h. bis zum Beginn der Enharmonik.

Die Frage, wie die vorstehend besprochenen Forschungen und ihre Ergebnisse zu bewerten sind, wird wohl verschieden beantwortet werden, je nach dem Standpunkte, von dem aus man an sie herantritt. Was von den psychologischen Aufstellungen mit den Ergebnissen von heute vereinbar ist, mögen die Psychologen feststellen. Jedenfalls scheint mir der Versuch, einen Aufbau des gesamten Tonsystems unter Zugrundelegung einer Uranschauung und nur mit Hilfe dieser zu entwickeln, neuartig und in der Idee überzeugend. Die Entscheidung aber, ob diese Idee und ihre Verarbeitung sich zu bewähren vermag, kann meines Erachtens nur durch eine umfassende Erprobung des Systems an der Praxis erbracht werden. Einzig darin, ob eine Musiktheorie im stande ist, die impulsive Tätigkeit des Musikschaffens und -hörens zu analysieren und die gesetzmäßige Ordnung in der scheinbar unendlichen Mannigfaltigkeit der Ton-, Strecken- und Klangverbindungen systematisch zu erklären, kann man den Beweis ihrer unverrückbaren Grundlage und ihres lückenlosen Aufbaues erblicken, nicht darin, ob ihre Definitionen mit denen der Akustiker und Tonpsychologen übereinstimmen, die dem Gegenstande gegenüber eine wesentlich andere Stellung einnehmen.

Soweit ich die Zelltheorie auf ihre praktische Bedeutung hin prüfen konnte, fand ich, daß sie sich als analytisches Instrument allen älteren Methoden (von denen überhaupt nur die Riemanns in Betracht kommen kann) weit überlegen zeigt. Nicht nur, daß mit ihrer Hilfe erst das innere Getriebe komplizierter moderner Schöpfungen, vor allem der weittonalen Bildungen Wagners, aufzudecken ist, auch das bereits als erforscht angesehene Gebiet der leitereigenen Harmonik (Vollzelle) erweist sich jetzt erst als völlig geklärt. — Die Annahme der älteren Theorie, daß alle harmonischen Bildungen zurückgeführt werden müßten auf leitereigene Klänge, mußte zu gewaltsamen Deutungen führen. Daß ein zu c e tretendes gis keine selbständige Existenz sei, sondern von g abgeleitet werden müsse, diese Meinung ist durch nichts zu rechtfertigen, es sei denn durch die ebenso unhaltbare Aufstellung, daß es kein gleichwertiges Nebeneinandertreten von Klängen gebe. So lange man eine der leitereigenen Harmonik analoge, nur gesteigerte Ordnung weittonaler Klangfolgen nicht kannte, mußte man zu diesem gewaltsamen Alterierungsverfahren greifen, mit Hilfe dessen jeder Klang dorthin umzudeuten ist, wo man ihn braucht.

Diese wie alle Fragen aus dem Gebiete der praktischen Harmonielehre werden in der vorliegenden Darstellung nur gestreift. Erst wenn eine zweite Veröffentlichung diese Probleme der Praxis ausführlicher behandelt, ist der Anlaß gegeben, auf sie genauer einzugehen. Aber auch die Grundlagen der Lehre müssen zunächst noch eine ausführlichere und übersichtlichere Darstellung erfahren. Die vorliegende »Psychologie des Klanges« ist in ihrer Anlage sowohl wie auch in der Darstellung wenig geeignet, die Einführung in die neue Lehre zu erleichtern. Des Verfassers Stil hat oft etwas Explosives. Die Entwickelung seiner Gedanken erfolgt selten ebenmäßig und glattfließend. Sein Temperament und seine ganze Denkart läßt ihn nicht immer genügend kühl und vorsichtig darstellen. Auch sucht er zu wenig Anschluß an verwandte und vorbereitende Arbeiten anderer Forscher und steigert dadurch den neuartigen Eindruck seiner Ausführungen bis zur Fremdartigkeit. Dringend

Digitized by Google

ist für ein so tiefgründiges Werk eine zweite erschöpfende Fassung, und da eine eingehende vergleichende Bezugnahme auf die Ergebnisse der modernen Tonpsychologie Stumpfs sowie auf die Lehre Riemanns zu fordern, die in dieser gedrängten, nur einen Überblick anstrebenden Veröffentlichung wohl unterbleiben mußte. In der ganz neuartigen Terminologie vermisse ich so ziemlich jede Parallele zu älteren Begriffen, die dem Leser die Orientierung wesentlich erleichtern würde. Notenbeispiele fehlen ganz. So wird die Lektüre des Buches zu einer harten, anfangs unerfreulichen Arbeit, die der Autor zweifellos hätte erleichtern können. Wer sich an den harmonie-theoretischen Fortschrittsbestrebungen unserer Zeit beteiligt, muß sich mit Mayrhofer auseinandersetzen. Ich hege die Hoffnung, daß meine Darstellung die Verständigung etwas erleichtern wird, so daß es gelingt, aus der gewaltigen revolutionären Kraft dieser Ideen bald möglichst viel abzuleiten und auszunutzen.

Potsdam. Hermann Wetzel.

Richard Greeff, Rembrandts Darstellungen der Tobiasheilung. Nebst Beiträgen zur Geschichte des Starstichs. Eine kulturhistorische Studie. Mit 14 Tafeln u. 9 Textabbildungen. Stuttgart, F. Enke. 1907. 77 S.

Der bekannte Berliner Ophthalmologe stellt hier sein berufliches Wissen in den Dienst der Kunstgeschichte, um im Anschluß an Rembrandts Tobiasbild beim Herzog Arenberg in Brüssel die auch vom Augenoperateur bewunderte Sachlichkeit des Malers zu betonen, der hier bis ins kleinste einen damals in Holland noch sehr seltenen Stich des Stars auf Grund eigenster Beobachtung darstellt. Diese naturalistische Korrektheit ist um so auffallender, als die Bibel gar nicht von einem Starstich, sondern von Augenmassage redet; in Luthers Übersetzung kommt zwar das Wort Star vor, aber bei einer chirurgischen Operation hätte die Fischgalle ja gar keinen Sinn. Das Bild beweist also, ebenso wie die Anatomie des Dr. Tulp, daß Rembrandt alles, was Operation und Leichenschnitt hieß, mit höchstem Interesse beobachtete und wiederzugeben suchte. Bei ihm wie bei allen jungen Künstlern ist die natürliche Freude am Objekt und spezifischen Detail lebendig. Der Augenarzt erzählt uns nun nach allgemeineren Bemerkungen von dem Verfahren der Operation, wie es damals üblich war, er gibt andere frühe Abbildungen des Starstichs und bespricht dann 7 Zeichnungen Rembrandts mit demselben Thema. Das Ganze ist etwas weitschweifig geschrieben und mit Faust-Zitaten belastet und hätte sich wohl in einen Artikel zusammendrängen lassen; immerhin ist es erfreulich, wenn einmal eine Nebensächlichkeit scharf vorgenommen und in allen Ausstrahlungen verfolgt wird. Jedenfalls steht solch eine Untersuchung hoch über manchen kürzlich erschienenen Arbeiten »künstlerischer Ärzte«, denen nur das »*ne sutor ultra crepidam*« entgegengehalten werden konnte.

Aber nicht die Operation als solche ist das eigentlich Interessante bei Rembrandt, sondern der tiefere Grund für solche Darstellung. Dieser wird klar, wenn man an das italienische Tobiasbild denkt, das im 15. und 16. Jahrhundert sehr häufig gemalt wurde. Stets ist es hier die freudige Reise des Knaben, den ein oder drei Engel begleiten; mit dem Heilmittel der Fischgalle am Arm eilt er heim, um dem blinden Vater das Auge wieder zu hellen. So stürmisch ist sein Schritt, daß der kleine Pudel kaum folgen kann und die Röcke im Winde wehen. Es ist ein Bild strahlender Helden, wenn die drei Engel heranschreiten, und man denkt wohl an die Schlußstrophe der »Geheimnisse« von Goethe: »Es scheint, als kämen sie von nächt'gen Tänzen — Von froher Mühe recht erquickt und schön — Sie eilen nun und löschen wie die Sterne — Die Fackeln aus und schwinden in die Ferne«. Und

Digitized by Google

wirklich sollten diese Bilder einem alten Vater, dem die Augen matt geworden, und einer Mutter, die vor Sorge verging, Trost spenden. Der Florentiner Kaufmann bestellte sich solch ein Tobiasbild, wenn der junge Sohn in die Ferne zog, um bei den Geschäftsfreunden des Vaters in Marseille, Brügge oder Barcelona Welt und Handel kennen zu lernen und wohl auch die reiche Braut zu finden. Während der Sohn fern war, ruhten oft die Blicke der Eltern getröstet auf dem Bild, das Engelschutz und sichere Heimkehr versprach. Kam er dann wirklich heim, so kehrte die Helle in das dunkle Haus zurück und der Pudel sprang selig die alte Treppe herauf. Dies also ist der Sinn der Tobiasbilder, wie sie im 15. und 16. Jahrhundert die Regel und dem jungen Rembrandt bekannt waren. Weshalb nun bei ihm eine ganz andere Auffassung, der er in Bild und Radierung immer neuen Ausdruck gab? Gewiß ist es zum Teil aus dem realistischen Bestreben zu erklären; die Operation konnte man sehen, den Engel Gabriel aber nicht. Aber entscheidend ist folgendes: die italienische Kunst spricht mit der Menschenfigur. Sie redet mit drei Helden und einem Knaben; dazu blühende Heide. Nichts als die freibewegte Figur in der Sonne, im Freien. Rembrandt braucht den Raum, die Hütte, Fensterlicht, eine zerfallene Stiege, die Dämmerung trüber Sorge. In diese Schummerromantik setzt er einen Knäuel von Figuren, auf denen das Licht spielt. Da ist nichts Fürstliches; nur ein armer Greis, dem man auf die alten Tage noch tief ins wehe Auge sticht, eine dumpf stierende Mutter und der eifrig manipulierende Sohn, dem auch der Engel mit höchst irdischem Interesse zusieht. Die Gestalten sind alle geduckt, der Kontur spielt keine Rolle, nur Dunkel und Hell kämpfen. Und diese Menschen sind keine Helden, sie seufzen und hoffen, sie liegen sich nicht lachend im Arm. Selbst der Hund geht bedrückt herum, als er das Stöhnen des Alten hört; er hatte sich die Heimkehr ganz anders gedacht.

»Weh! Weh! Du hast sie zerstört, die schöne Welt; sie stürzt, sie zerfällt!« Müssen wir die Herrlichkeit elastischer Himmelssöhne missen und statt dessen in den Keller dumpfen Ringens herunter? Ist eine Operation so viel interessanter als der Jubel: »Ich schreite kaum und fühle mich schon weit?« Hier klafft ein tiefer Gegensatz in der unmittelbaren Empfindung der Seele: der Südländer vertraut der Natur, dem Tag, dem Helden; der Nordländer ringt mit dem spärlichen Licht, das ihm gegönnt ist. Seiner Tage Sinn ist nicht Leuchten und Lachen, sondern Tränen und Trotz. Matte Augen sind hier fast die Regel; wie ein Märchen wirkt es deshalb, wenn ein altes stumpfes Auge wieder sehen darf. Auch bei Shakespeare spielt Blenden und Blindes eine Rolle. Am Mittelmeer feiert man die Blindheit Homers im Sinne des Wortes: mein äußeres Auge schloß sich, mein inneres ward erschlossen. Bei Ödipus freilich ist die Selbstblendung als Ausdruck höchster Selbstbezichtigung verwandt. Aber es fehlt, so viel ich es übersehe, das Motiv der Blendung der Literatur der italienischen Renaissance. Gottes Auge ist hier die Sonne. An der Sonne aber hat jeder teil.

Berlin. Paul Schubring.

Alfred Peltzer, Goethe und die Ursprünge der neueren deutschen Landschaftsmalerei. Leipzig, E. A. Seemann, 1907. VIII u. 675 S. gr. 8°.

Vorliegende Arbeit handelt vornehmlich über ein kleines, aber recht interessantes Buch, das den Titel führt »Neun Briefe über Landschaftsmalerei, geschrieben in den Jahren 1815—1824« und Karl Gustav Carus zum Verfasser hat, einen heute fast unbekannten Autor. Ihn der Vergessenheit entrissen zu haben, ist jedenfalls verdienstvoll, denn das Büchlein von Carus schenkt uns wichtige Einblicke in die künstleri-

Digitized by Google

schen Strömungen der ersten Jahrzehnte des vergangenen Jahrhunderts und bildet so eine willkommene literarische Ergänzung zu der vorjährigen großen Berliner Jahrhundertausstellung. Carus war der Ästhetiker jener Gruppe von Malern, denen auf der eben genannten Ausstellung eine Art Auferstehung und neuer Ruhm zu teil ward. Ich nenne nur wenige Namen: Kaspar David Friedrich, Philipp Otto Runge, Georg Friedrich Kersting, Martin Rohden. Es sind dies jene deutschen Künstler, »die um ein neues, innigeres Verhältnis zur Natur sich bemühten, und wo jene besondere Auffassung der Landschaft sich auszubilden begann, die charakteristisch für das 19. Jahrhundert bis auf unsere Tage geworden ist«. So war also Carus ein begeisterter Vorkämpfer der Landschaftsmalerei, eines Kunstzweiges, der im 18. Jahrhundert — mit Ausnahme Herders und Heinses[1]) — arg unterschätzt wurde, da die einseitige Bewunderung der Antike den Sinn für rein malerische Schönheiten ganz unempfindlich machte. Carus verlangt aber nicht bloße Abbilder der Natur, sondern erhebt die moderne Forderung, daß »ein Bild landschaftlicher Art eigene menschliche Gefühle und seelische Stimmungen« ausspreche. So widmet er dieser Frage eine eigene Untersuchung, »wie Regungen des Gemüts und Zustände der Natur sich entsprechen«. Was belebte Geschöpfe betrifft, so sind diese zwar als solche der Landschaft fremd, »jedoch wirken sie, indem sie die Bedeutung der übrigen Gegenstände hervorheben, zur Verstärkung der Wirkung dieser letzteren im hohen Grade mit«. So kann z. B. ein schwebender Raubvogel die Gebirgsnatur lebendiger darstellen, aber stets muß Landschaft und belebtes Geschöpf zusammenstimmen; dieses muß aus jener »notwendig hervorgehen und zu ihr gehören«, solange die Landschaft Landschaft bleiben will und soll. So sehen wir also in Carus einen Herold neuer Kunstanschauungen, und die Entwickelung der Kunst gab ihm recht. Was er als Neuheit verkündete, ist heute Gemeingut aller Gebildeten und eine Quelle reicher, edler Genüsse. Wie sehr sich Carus bemühte, das damalige Publikum schauen zu lehren und auf die verborgenen Schönheiten der Natur hinzuweisen, zeigen seine »Fragmente eines malerischen Tagebuchs«. »In überraschender Weise tun sie unter anderem dar, wie das Auge eines Künstlers in dem zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts schon für farbige Lichterscheinungen in der Natur empfänglich war, deren Beobachtung sonst gern als eine moderne Errungenschaft hingestellt wird.« Es sei mir hier gestattet zwei Proben wiederzugeben: »Januar. Vollmond. . . . Weiterhin waren die Schanzenhügel der Bastion mit Schnee bedeckt, gegen den westlichen Himmel eine schöne Erscheinung. Der Himmel war abwärts in violettbräunlichen Duft, oberwärts in Rötlich übergehend, gehüllt, und dann erst kam der helle gelbliche Abendhimmel. Hingegen nun erschien der Schnee ganz blau und violett und sehr hell gegen den abendlichen Duft des Horizonts, obwohl immer auch im Lichte dunkler als der helle Himmel. Die Schlagschatten der Unebenheiten des Schnees waren immer dunkler, selbst als der Abendduft.« Wen erinnert dies nicht an ganz moderne Bilder? Und nun die zweite Probe: »Februar, Neumond. . . . Im Heimgehen trieb der Wind das Schneegewölk näher, wunderlich sauste es in tiefer Dämmerung in den kahlen Baumwipfeln und Fichten, und ein Mann vor mir hergehend in weitem Mantel, platter Mütze, mit schwarzem Hund

[1]) Vgl. mein Buch: Heinse und die Ästhetik zur Zeit der deutschen Aufklärung, Halle 1906. — Sehr interessant wäre ein Vergleich der Ansichten von Heinse und Carus; es ließe sich zeigen, wie so manche Forderung Heinses festere Formen bei Carus annimmt, der ein Menschenalter später lebte, also zu einer Zeit, da ihn bereits ein Kreis gleichgesinnter Maler umgab und die Wucht der Winckelmannschen Lehren gebrochen war.

Digitized by Google

zur Seite, gab eine Belebung, wie sie dieser trüben Naturstimmung angemessen war.« Klingt dies nicht wie eine Beschreibung eines Böcklinschen Bildes?

Zusammenfassend muß betont werden, daß wir Peltzer in hohem Grade für seine Arbeit dankbar sein müssen, die für den Ästhetiker ebenso wertvoll ist, wie für den Kunsthistoriker. Ersterer gewinnt recht beachtenswerte Beiträge zu einer Ästhetik der Landschaftsmalerei, letzterer neue Einsichten in die künstlerische Kultur jener Zeit, wobei ich besonders auf die »Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten« verweise, in denen Carus treffende Charakteristiken der Persönlichkeiten seiner Zeitgenossen gibt.

Im dritten und letzten Kapitel seines Buches handelt Peltzer von den Anfängen der Landschaftsmalerei und ihrem Förderer (Goethe), denn er ist der Ansicht, daß Goethe die Hauptstütze jener Bewegung ist, der er praktisch und theoretisch in jeder Beziehung half. Und da kann ich leider in vielen Punkten unserem Autor nicht beistimmen. Theodor Volbehr hat bereits in seinem prächtigen Buche: »Das Verlangen nach einer neuen deutschen Kunst« (Leipzig 1901) ausgeführt, »daß die Bestrebungen neuester Kunst ihren Stammbaum ganz direkt auf das Kunstverlangen der Goethe und Herder zurückführen.« Er meinte aber den jungen Goethe, und dies ist sehr wichtig, denn der Goethe um 1800, der Herausgeber der Propyläen und der Veranstalter der berühmten Preisausschreiben, war strenger Klassizist und begeisterter Winckelmannverehrer, also durchaus kein fortschrittlicher, sondern ein rückschrittlicher Faktor[1]). Daß später Goethe seinen in dieser Hinsicht einseitigen Standpunkt aufgab, wird jeden Goetheverehrer mit hoher Befriedigung erfüllen. Aber einen Vorkämpfer für die Landschaftsmalerei können wir in ihm nicht sehen; da wären vor allem Herder und Heinse zu nennen, weiterhin Wackenroder und Tieck; ferner wäre auf Bücher hinzuweisen wie etwa E. A. W. Zimmermanns »Beobachtungen auf einer Harzreise« (1775), von dem Volbehr sagt, daß es das erste Reisewerk im neuen Geiste ist, »der erste Versuch, die Schönheiten zerklüfteter Felsen und waldiger Bergrücken ins rechte Licht zu setzen.« Allen diesen Quellen ging unser Autor nicht nach; er verehrt in Goethe die große Urquelle, aus der alle Bäche fließen. Ferner übersah unser Autor zwei Möglichkeiten: Goethes Farbenlehre mußte die neuen Maler aufs stärkste interessieren, da sie ja vornehmlich Farbenproblemen nachgingen, und Ph. O. Runge wird ein begeisterter Verehrer dieser Farbenlehre und unterstützt Goethe in dieser Hinsicht. Alles dies hat Peltzer bemerkt und ausgeführt (S. 40 ff.). Liegt aber da der Gedanke nicht nahe, daß Goethe seiner Farbenlehre wegen sich zu diesen Malern hingezogen fühlt und nicht

---

[1]) S. 96 ff. des eben genannten Werkes von Volbehr; vgl. ferner das ausgezeichnete Werk des gleichen Autors: Goethe und die bildende Kunst, Leipzig 1895. Auch ich habe in meinem bereits zitierten Buche den jungen Goethe den Empirikern zugezählt, jener Richtung, die der Natur und der Erfahrung alle ihre Lehren entnimmt, und deren Hauptvertreter Herder und Heinse sind, während ich den Goethe der neunziger Jahre durchaus der Richtung angliedern mußte, die durch Winckelmann, Lessing und Mengs charakterisiert ist. Helene Stöcker (Zur Kunstanschauung des 19. Jahrhunderts, Berlin 1904, S. 43) bemerkt ebenfalls diesen Widerspruch und schreibt: »Welches nun der wahre, der echte, der vollendetste Goethe ist, — wer wollte behaupten, den objektiven Maßstab zu besitzen, um das zu entscheiden?« Daß aber Goethe in den neunziger Jahren Klassizist war, unterliegt auch ihr keinem Zweifel sowie jedem, der nur den einen Satz kennt: »Die Kunst ist einmal, wie das Werk des Homeros, griechisch geschrieben, und derjenige betrügt sich, der da glaubt, sie sei deutsch.«

Digitized by Google

wegen des neuen Problems: der Stimmungslandschaft? Ferner haßte Goethe die Kunst der Nazarener, und darin sah er sich einig mit unserer Malergruppe. Liegt da nicht vielleicht auch ein stark einigendes Band? Immerhin hat Peltzer nachgewiesen, daß Goethe jene Maler förderte und ihnen half. Und eine ausführliche Arbeit über die Kunstanschauungen des alten Goethe wäre höchst willkommen. Nur müßte sie ganz frei sein von blindem Enthusiasmus für den großen Meister. Und dieser Gefahr ist unser Autor nicht ganz entronnen!

Prag. Emil Utitz.

Emil Mauerhof, Götzendämmerung. R. Mühlmanns Verlagsbuchhandlung in Halle a. S., 1907, 8°. VIII u. 508 S.

Unter diesem Titel bringt der Verfasser drei Abhandlungen über »Menschen und Dinge«, »die zu ihrer Zeit ein außerordentliches, zum Teil freilich künstlich aufgebauschtes Ansehen genossen, jetzt aber bereits langsamen Schrittes der Abenddämmerung entgegenzustreben scheinen«. Es sind dies: das naturalistische Drama, Ibsen und Nietzsche. Für die Leser dieser Zeitschrift kommt vornehmlich die erste Abhandlung in Betracht, und lediglich auf sie soll sich mein Bericht erstrecken. Ich glaube, daß dies genügen wird, um den Leser über den Geist dieses Werkes zu orientieren.

Vor allem ist sich der Verfasser durchaus unklar, was denn eigentlich »Naturalismus« bedeutet. Nur so ist es erklärlich, daß er Maeterlinck und Oskar Wilde zu den Hauptführern des Naturalismus rechnet, obgleich sie ja gerade ins entgegengesetzte Extrem verfallen. Dafür vergißt er völlig Arno Holz und Johannes Schlaf, die ja zu den Begründern dieser Bewegung zählen; er vergißt Georg Hirschfeld und manche andere. Aber Mauerhof lehnt ja jede entwickelungsgeschichtliche oder historische Betrachtungsweise ab und will rein »kunstphilosophisch« ans Werk gehen; trotzdem sieht er sich veranlaßt, in flüchtigen Strichen ein kleines Kulturbild zu geben: »... aber Reichtum und Kretinismus sind gleichwohl die hervorstechendsten Erscheinungen in einem gesellschaftlichen Bilde, in dessen Mitte protzig und allbeherrschend der literarische Geschäftsmann sitzt.« Dieses »Gemälde« hält er für viel zu wenig düster; es bleibt weit hinter der Wirklichkeit zurück. Nun wendet er sich der Analyse von Kunstwerken zu; jüngst hat Max Dessoir in seiner »Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft« auf die mannigfachen diesbezüglichen Schwierigkeiten hingewiesen. Der Verfasser kennt sie nicht; ihm genügen meist Schimpfnamen, und wo dies nicht geht, versucht er es mit schlechten Witzen. Ich gebe ein paar Beispiele: O. Wildes Johannes (aus der »Salome«) ist einfach ein »jüdisches Mondkalb, das seine geschwollenen Phrasen in die Luft schleudert....« Den Inhalt von G. Hauptmanns »Einsame Menschen« gibt er folgendermaßen wieder: »... die Gattin verzweifelt, Fräulein Anna hofft noch immer, und Herr Johannes steht wie Buridans Esel vor zwei gleich verführerisch schönen Heubündeln — rechts die Familie, links die Seelenbraut — und kann sich nicht entscheiden.« Er ist ein »lappiger Faselhans« und Fräulein Anna ist eine »abenteuernde Männerfischerin«. In einer Anmerkung berichtet Mauerhof, welch großen Erfolg er mit diesen Anschauungen errungen habe: gelegentlich eines Vortrages kam das »älteste« weibliche Mitglied der weimarischen Hofbühne »freudig erregt« auf ihn zu, drückte ihm die Hand und dankte ihm für die Erlösung.

Aber hie und da findet der Verfasser auch wohlwollende Worte; er spendet sie H. Sudermann. »Er beobachtet scharf und urteilt mit einem überlegenen Verstande. Dabei ist er ehrlich und ohne Scharlatanerie.« Offenbar verwechselt unser Verfasser geschickte Mache mit künstlerischem Schaffen. Und ganz konsequenter-

Digitized by Google

weise hält er darum Hauptmanns keusche und feine Traumdichtung »Hannele« für den »Gipfel der Begriffsverwirrung«, für eine »konfuse Spukgeschichte«, die nur einem »genußsüchtigen Mob« gefallen kann, der stets »andere Aufregungen« benötigt. Auch der herrliche Sonnenhymnus in der »Versunkenen Glocke« vermag nur »geistigen Mob« und »moralischen Pöbel« zu begeistern, besteht er ja doch nur aus »lieblich tönendem Aberwitz« und »schönphrasiger Plattheit«. Nun kann man aber doch schwerlich die »Versunkene Glocke« ein naturalistisches Drama nennen; schon der Vers spricht ja dagegen. Wie erklärt ihn also unser Autor? »Zuerst schien sogar die Absicht zu bestehen, auch den Vers mit Acht und Bann zu belegen. Allein die Rücksicht auf die höhere Töchterschule, die keinen als Dichter anerkennen würde, der nicht Verse zu machen und zu reimen versteht, hat den starren Sinn der neuen Gesetzgeber zu guter Letzt zu beugen gewußt.« Während also Hauptmann von zarten Rücksichten für die höheren Töchter sich leiten läßt, erringt Frank Wedekind große Erfolge, weil er für Berlin-W. dichtet, das in dessen »Dirnen- und Zuhälterwelt« sich selbst wiederfindet. Das dürfte genügen, um zu zeigen, wie Herr Mauerhof »kunstphilosophisch« Dramen analysiert und ihre Erfolge psychologisch erklärt. Doch während er bisher nur Dichter, Kritiker, Verleger und Publikum beschimpft, schmäht er nun auch die Universitätsprofessoren, und zwar jene jüngeren, welche die Kühnheit hatten, an der modernen Bewegung Gefallen zu finden. Die verstehen »gewöhnlich nicht das mindeste von Kunst«, was auch sehr begreiflich ist, da bei uns »lediglich der amtliche Stempel und nicht das Können« entscheidet. Und wegen der großen Verheerungen, die sie anrichten, sollte man ihnen »von Amts wegen verbieten, Literaturgeschichten zu schreiben«. Zum Schluß wendet sich der Verfasser an die »Oberhirten der christlichen Gesellschaft«. Auch sie finden seinen Tadel, weil sie nicht rechtzeitig das naturalistische Drama im Keime unterdrückten. Das wäre nicht allzuschwer gewesen, da ja nicht anzunehmen ist, daß wirklich derzeit in Deutschland »der jüdische Geschäftssinn und der Kretinismus Berliner Literaten die einzigen geistigen Mächte sind«. Und diese beiden Faktoren haben ja den ganzen Naturalismus gemacht. Bedarf es nach diesen Proben noch einer Kritik? Ich glaube nicht.

Prag. Emil Utitz.

H. Schröder, Ton und Farbe. Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H. Berlin-Gr.-Lichterfelde.

Jüngst hat Franz Brentano in einem Vortrage: »Von der psychologischen Analyse der Tonqualitäten in ihre eigentlich ersten Elemente« [1]) in meisterhafter Weise auf verschiedene Analogien des Gesichts- und Gehörssinns hingewiesen. Eine ähnliche Aufgabe stellte sich der Verfasser. Aber wie ganz anders behandelt er die Fragen! Ein Begriff wie Helligkeit z. B. (ich verweise hier auf die genauen »Untersuchungen zur Helligkeitsfrage« von J. Eisenmeier, Halle 1905), mit dem sich hier wirklich arbeiten läßt (ist ja doch das Weiß den hohen, das Schwarz den tiefen Tönen verwandt, und das Wiederkehren eines Tones in verschiedenen Oktaven dem Aufhellen einer Farbe durch Weißverhüllung u. s. w.), wird in den Ausführungen des Verfassers trotz mancher richtigen Ansätze unklar und vieldeutig. Statt psychologischer Analysen treffen wir oft auf Fiktionen. Einige Beispiele dürften diese Behauptung rechtfertigen: »Ein Ton, mehr als durch die üblichen sieben Oktaven wiederholt, ist für die Musik nicht mehr wirksam, ebensowenig eine mehr als

[1]) Fünfter internationaler Psychologenkongreß zu Rom (1905); Atti S. 158 ferner in der Sammlung »Sinnespsychologische Fragen«. Leipzig 1907.

Digitized by Google

siebenfach zerlegte Schattierung einer Farbe für die Malerei«. Schon Chevreul gab für Zwecke des Kunstgewerbes u. s. w. Farbentafeln mit 21 Nuancen der gleichen Farbe heraus; der Farbenkreisel zeigt uns weit mehr deutlich voneinander unterschiedene Nuancen, und der Maler verwendet sogar oft allmählich ineinander übergehende und erzielt damit treffliche Wirkungen. Also der Vergleich stimmt durchaus nicht! Ebensowenig wie folgende rein willkürlich konstruierte Verschiedenheit: während man bei Tönen jeden beliebigen als Grundton nehmen kann, muß man bei den Farben immer von Rot ausgehen. Sind denn aber nicht Gelb und Blau ebenso Grundfarben? Tatsache ist nur, daß es beim Gesichtssinn bloß drei (nach Hering vier) einfache, gesättigte Qualitäten gibt, während der Gehörssinn eine große Reihe aufweist. Ferner nimmt der Verfasser für bestimmte Töne ganz bestimmte Farben an; nun besteht aber ein wichtiger Unterschied zwischen den beiden Sinnen darin, daß die einfachen Qualitäten des Gesichtssinns stark gefühlsbetont sind, während die einfachen Töne — soweit sie sich nicht durch größere Höhenunterschiede unterscheiden — schwach gefühlsbetont sind. Was wir gewöhnlich hören (Violine, Klavier, Trompete u. s. w.), sind ja durchaus keine einfachen Töne (man denke an die Obertöne; der Verfasser nimmt sogar auch Untertöne an), sondern Akkorde; und dann ist das gleiche c einer Trompete und einer Violine ganz anders gefühlsbetont. Da könnte man viel eher mit Farbenvergleichen kommen. Aber darum hat sich unser Autor nicht gekümmert. Für jede Terz, für jede Quinte erbringt er andere Farben (man sehe nur die verwirrende Fülle auf seinen Tafeln), doch glaube ich, daß wohl selten jemand diese psychischen Tatbestände wirklich erlebt [1]); das sind — meiner Meinung nach — geistreiche Konstruktionen, wie sie ja früher in der Ästhetik recht beliebt waren. Das Richtige hat hier wohl Franz Brentano getroffen; ich zitiere aus seinen Ausführungen nur folgenden Satz: »Für alle isoliert gegebenen kleinen Terzen, großen Terzen und Quinten ist ein gewisser Gefühlscharakter gegeben; und wenn derselbe auch auf dem Farbengebiete, nämlich bei den Doppelfarben Violett, Orange und Grün wiederkehrt, ... so dürfte dies darauf deuten, daß die relative Lage der Farbenelemente in Violett, Orange und Grün in der Tat denen zweier Tonelemente in der kleinen Terz, großen Terz und Quint analog ist.«

Seinen ganzen Untersuchungen legt der Verfasser die Young-Helmholtzsche Farbentheorie zu Grunde, die Grün, Violett und Rot als Grundfarben annimmt. Diese Theorie ist nun mehr als bedenklich. Bezüglich »Grün« ist ein Streit begreiflicher und er besteht ja auch (zwischen Hering und Brentano), ob es eine einfache oder zusammengesetzte Qualität ist (Blau-Gelb). Daß aber »Violett« »Rot-Blau« ist, sehen fast alle; und auf das Sehen kommt es an, auf das innerhalb der Erscheinungen liegende Erleben, und nicht auf gewisse physikalische oder physiologische Entstehungsursachen. Fragen der Beschreibung und Fragen der Ableitung müssen hier reinlichst geschieden werden.

So scheint mir dieses Werk trotz mancher geistreichen Bemerkung doch im Grunde verfehlt; statt eindringender psychologischer Analysen herrschen Fiktionen. Schade um die prachtvolle Ausstattung (sehr geschmackvoller Buchschmuck und sieben große Farbentafeln), die der Verlag der Arbeit zu teil werden ließ.

Prag.

Emil Utitz.

---

[1]) Daß das sogenannte Farbengehör hie und da recht abnorme Erscheinungen zeitigt, ist bekannt; sie aber zur Grundlage von psychischen Untersuchungen machen zu wollen, wäre ähnlich, wie wenn man die Farbeneindrücke eines Farbenblinden einer Farbentheorie zu Grunde legen möchte.

Digitized by Google

Eduard Kulke, Kritik der Philosophie des Schönen. Mit Geleitbriefen von Prof. Dr. Ernst Mach und Prof. Dr. Friedrich Jodl, herausgegeben von Dr. Friedrich S. Krauß. Leipzig 1906, Deutsche Verlagsaktiengesellschaft. 8°. XVI u. 343 S.

Eduard Kulke war Musikkritiker und nahm diesen Beruf sehr ernst. In seine Jugendzeit fällt der Kampf um Richard Wagner. Man machte sich über Kulkes Enthusiasmus lustig. Er wollte die Schönheit der Wagnerschen Musikdramen klar beweisen. So kam er auf das Problem: »Was ist schön?« Dieser Frage ging er jahrzehntelang nach; und nun hat Dr. Krauß aus dem Nachlasse des im Jahre 1897 verstorbenen Verfassers sein ästhetisches Hauptwerk herausgegeben. Eine eigentümliche Tragik spricht aus dieser Arbeit, der der Verfasser einen ungeheuren Fleiß (man beachte zum Beispiel die genaue Kenntnis Platos und vieler Ästhetiker des 18. Jahrhunderts) zu teil werden ließ. Aber aller Fleiß, sein ganzes mühseliges Ringen half nichts. Er konnte das Problem nicht lösen und verfiel mit seiner Lehre von der Gleichberechtigung aller Empfindungen in einen radikalen Subjektivismus. »Das ästhetische Urteil kann nicht demonstriert werden. Das ästhetische Urteil kann nicht widerlegt werden. In der Unfähigkeit der Demonstration liegt seine Schwäche. In der Unmöglichkeit der Widerlegung seine Kraft.« Ihm selbst wird wohl dieses Resultat am schmerzlichsten gewesen sein; wir aber können diesen Irrtum nur bedauern, nicht teilen.

Wieso kam nun der Verfasser zu diesem verneinenden Ergebnis? Die Hauptschuld liegt wohl in seiner mangelnden philosophischen Bildung; denn alle geschichtlichen Kenntnisse können eine philosophische Schulung nicht ersetzen und werden nur ein drückender Ballast für den Besitzer, der sie nicht zu verwerten versteht. Daß Platos Ideenlehre ein großer Fehler war, erkannte bereits Aristoteles, den der Verfasser fast gar nicht berücksichtigt. Nun ist aber fast der ganze erste Teil des Werkes eine Polemik gegen Plato; das erscheint uns als geradezu naiv, da ja heute niemand an eine »wesenhafte Idee des Schönen«, der irgend eine geheimnisvolle Realität zukommt, glaubt. Hier und da unterläuft aber auch ein grober philosophiegeschichtlicher Fehler: Berkeley ist durchaus nicht der erste Nominalist, wie Kulke glaubt, ist ja doch eine ganze Periode mittelalterlicher Philosophie charakterisiert durch den Streit zwischen Nominalismus und Realismus. Ferner ordnet Herbart in keiner Weise die Ästhetik der Ethik unter, sondern das Gegenteil ist der Fall.

Der Verfasser starb im Jahre 1897. Nun hat aber gerade das letzte Jahrzehnt die — von Franz Brentano bereits in den siebziger Jahren verfochtene — Überzeugung von dem psychologischen Charakter der Ästhetik immer mehr und immer stärker zum Ausdruck gebracht. (Ich nenne hier nur Volkelt, Lipps, Dessoir, Spitzer.) Kulke kommt zwar zu dem Ergebnis, daß das Urteil: »Die Rose ist schön« nichts anderes aussagt, »als daß der Anblick der Rose in mir ein gewisses Wohlgefallen hervorruft«. Nun fehlt ihm aber jede psychologische Schulung; denn sonst könnte er unmöglich etwa Geschmacksempfindungen mit dem an ein Gemälde anknüpfenden Genuß in eine »gleichberechtigte« Stellung bringen; und vornehmlich aus diesem Grunde verfällt er dann in den vollständigsten Subjektivismus. Eine feinere Analyse dieser beiden Erlebnisse hätte ihm schon den gewaltigen Unterschied klar machen müssen. Auf der einen Seite eine rein instinktive Lust, vergleichbar dem blinden anerkennenden Urteil, das bei allen Wahrnehmungen gegeben ist, auf der anderen aber — neben anderen psychischen Tatsachen — eine gewisse werterfassende Freude, vergleichbar der Evidenz beim Urteile. Damit soll ja — die bereits im 18. Jahrhundert bekannte — Relativität gewisser Faktoren im ästhe-

Digitized by Google

tischen Genießen durchaus nicht geleugnet werden; aber weil einiges relativ ist, gleich alles subjektiv werden zu lassen, hieße doch das Kind mit dem Bade ausschütten und Kunst und Schönheit zu einer Art besserer Kochkunst machen.

Aber nicht mit dieser Betrachtung wollen wir von dem Buche scheiden. Es ist auch dafür ein Zeichen, wie tief die Sehnsucht nach einer Ästhetik bei Kunstkritikern bisweilen ist. Sie suchen nach Normen und finden keine. Und dann sagt man noch, die Ästhetik könne praktisch nichts leisten. Gäbe es eine — bis jetzt ist man ja über die elementarsten Fragen noch nicht herausgekommen —, dann würde der praktische Nutzen schon einleuchten!

Prag. Emil Utitz.

Theodor Lessing, Schopenhauer — Wagner — Nietzsche. Einführung in moderne deutsche Philosophie. 482 S. München, C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung (Oskar Beck). 1906. Preis geh. 5,50 M., geb. 6,50 M.

Die vorliegenden Abhandlungen sind die Wiedergabe einer Reihe von Vorträgen, die der Verfasser im Jahre 1904 in Dresden gehalten hat. Sie stellen den Anfang von Volkshochschulkursen dar, die er dort ins Leben zu rufen beabsichtigte. Insofern diese Vorträge das Ziel haben, die Philosophie der drei im Titel genannten Denker »einerseits psychologisch zu erklären und verständlich zu machen, andererseits die Kernprobleme zu isolieren versuchen, um den philosophischen Gehalt ihrer Gedanken abermals zum Gegenstand des Philosophierens zu erheben«, geht ihr Inhalt weit über unseren Rahmen hinaus. Doch sind natürlich im einzelnen genügend Anknüpfungspunkte vorhanden. Ich möchte nur eine kleine Probe bringen.

Aus dem vierten Kapitel »Schopenhauer und die Kunst«, in dem der Verfasser der Schopenhauerschen Ästhetik »Rudimente der eigenen in großen Zügen entgegenstellen« will, hebe ich die überaus treffenden Bemerkungen hervor, die man durch die Stichworte kennzeichnen kann: spezifischer Blickpunkt der Kunstwerke als eigentlicher Gegenstand der künstlerischen Betrachtung; die bestimmte seelische Einstellung als Erfordernis zum Verständnis von Kunstwerken; Adäquatheit der Ausdrucksmittel zum spezifischen Gegenstand als Ursache des ästhetischen Wohlgefallens — eine Gedankenfolge, die uns, nach der Seite der künstlerischen Ausdrucksmittel gesehen, unter anderem zu der hübschen Betrachtung führt: »jedes Material inkliniert und prädisponiert für bestimmten seelischen Ausdruck, und was ich in Aquarell darstelle, kann ich nicht ‚auch in Öl' darstellen, so wenig wie sich das gleiche graphisch ‚oder' koloristisch sagen läßt. Was die moderne Kunst aber oft lähmt, ist eben ihr Mangel an Ehrfurcht vor dem Material und den spezifischen Gesetzen seiner Eigenart« (S. 168). Über die letzten Grundanschauungen setzt sich der Verfasser mit Schopenhauer wie folgt auseinander. »Der prinzipielle Gegensatz unserer Auffassungen liegt darin, daß ich im ästhetischen Erlebnis den höchsten Triumph und die letzte Bestätigung des Wollens suche, während Schopenhauer in ihm eine Leistung des beschauenden, vom Wollen abgelösten Intellekts sieht, der den ‚ewigen Typus der Gegenstände' erkennt. Aber so verkehrt nun auch diese ‚kontemplative' Ästhetik sein mag, so liegt in ihr doch auch wiederum eine eigene psychologische Wahrheit. Die Kunst nämlich ist in der Tat gleichzeitig Ansporn und Beruhigung unserer Willens- oder Lebenstätigkeit.« Vom Standpunkt des Künstlers aus: künstlerisches Schaffen erlöst »von Spannungen und Leiden, aus welchen alles künstlerische Schaffen erklärt werden muß. Ganz ebenso aber birgt auch für den Standpunkt des Betrachters das Kunstwerk eine Beruhigung in der Bewährung des Wollens.« Das letztere wird durch Einfühlung erklärt, vom Verfasser umschrieben durch sein »Gesetz der spezifischen Inauguration

Digitized by Google

(Initiierung)« oder der spezifischen »Zumutung«, was bedeutet, daß alles von uns Wahrgenommene, Vorgestellte, Gedachte eine sympathische oder antipathische Stellungnahme, eine positive oder negative Einfühlung (Th. Lipps) oder, wie der Verfasser sagt, »Mitahmung« oder »Gegenahmung« »inauguriert«. Den Vorgang selbst beschreibt er: »Indem ich das Objekt als Objekt, d. h. ästhetisch betrachte, erlebe ich mich selber, gebunden an das Objekt. Und diese Widerstandslosigkeit des ästhetischen Gegenstandes läßt mich im Gegensatz zu dem gewöhnlichen Erleben im ästhetischen Erlebnis ausruhen, während ich doch zugleich in ihm nur mich selbst erhöht und bestätigt finde. Die Kunst verwaltet somit die Erlösung des Individuums von sich selbst« (S. 171). . . . »Damit aber ist nochmals auf die ungeheure Gefahr des ästhetischen Erlebens hingewiesen. Da das ästhetische ‚Schwelgen' eine tatenlose Selbstbetätigung, eine Befriedigung der Sehnsucht ohne Arbeit, d. h. ohne Bewußtsein und Widerstand ist, so ist wohl möglich, daß das ästhetische Erleben dem ethischen und intellektuellen Leben oftmals den Weg versperrt. Nur ein einziger Hemmschuh schützt uns vor der Erschlaffung im ästhetischen Verweilen. Das künstlerische Erlebnis muß zum religiösen Erlebnis hinüberführen. Der Mensch stellt Kunstwerke, Ideale, Normen und erträumte Paradiese vor sich hin, um sie faktisch zu erfüllen. Sie bezeichnen das beste Teil seiner selbst, das er in sich unterstreichen und verbreitern will und erreichen muß. . . . Sobald aber das ästhetische Gebilde von mir als religiöser Wert ergriffen wird, liegt darin schon die Tendenz, auch im praktischen Leben dieses Gebild zu verleiblichen.« Skeptisch gegen die Schillersche und die Schopenhauersche Ästhetik, fühlen wir uns daher »umso sicherer und hoffnungsfroher in dem Bewußtsein, daß die Kunst nicht, wie Schopenhauer will, an der Spitze, sondern am Beginne aller Kultur steht, als das Morgentor, durch welches die Seele eingehen soll in das Land der Tat« (S. 172).

Ein merkwürdiges Unternehmen ist es, Vorträge von diesem Umfange sozusagen als Rohprodukt zu drucken, die zu Tage geförderten Ideen ungeläutert, mit allen Schlacken vor uns aufzuschichten. Aber da der Verfasser selbst »die peinliche Gewißheit des Anfängertums, der Unsicherheit in Feinheiten und gedanklichen Details, der Unausgeprägtheit und des nervösen Ringens in Sprache und Form« offenherzig bekennt, so brauchen wir ihm auch in diesem Punkt weiter keine Vorwürfe zu machen. Wunderlich ist es aber auch, wenn uns in den verschiedenen Kapiteln bald ein wohl abgerundeter Kathedervortrag in ruhigem, belehrendem Ton, bald eine Aphorismenfolge in verzücktem Stammeln geboten wird, und das alles ziemlich unvermittelt — ein fleckiges Chaos, zu dem wir eine gewisse Distanz einnehmen müßten, damit es sich zu einem harmonischen Ganzen zusammenfügen könne. In dieser Distanz zum Verfasser befinden wir uns ja aber noch nicht.

Eine Stelle noch wollte ich nicht versäumen hier wiederzugeben. Der Verfasser erzählt uns in seinen Vorbemerkungen: »Die Vorträge sind in einem großen Saale des Dresdener Hauptbahnhofes gehalten worden. Während ich sprach, fiel mein Blick auf die mächtigen Glasdächer und schönen Eisenkonstruktionen, auf Stahlrippen, Bögen, Brücken und Kuppeln, die Zweckmäßigkeit und Angepaßtheit unserer Tage, unseren Stil; eine neue Schönheit und Kunst, die aus sozialem Nutzen und wirtschaftlichem Fortschritt gewonnen und an praktisches Handeln geknüpft ist. Wir hörten das Donnern und Stampfen mächtiger Maschinen und atemloses Brausen von Bahnzügen in diese Vorträge dröhnen. Wir standen vor einer Welt von Dampf und Eisen, keuchender, überwachter Arbeit, Ruß und Stahl. — Aber das war uns recht. Denn so wurde der Ort zum Symbol für die philosophische Richtung und das umfassende Lebensziel, dem auch ein bescheidenes Gelegenheitsbuch dienen

Digitized by Google

darf und dienen kann.« Es wird also gleichsam impressionistisch philosophiert — in anderem Sinne, als wenn der Verfasser selbst von der »improvisierten, impressionistischen Form« seiner Vorträge spricht: der Inhalt der Vorträge wird mit den äußeren Umständen, unter denen sie gehalten werden, in Verbindung gebracht, ja der Redner gestattet sogar nicht nur in der Vorstellung, sondern in Wirklichkeit polternden Eisenbahnzügen, seine Gedankengänge sachlich zu beeinflussen.

Die Freude, die der Verfasser seinen Verehrern in Dresden mit der Veröffentlichung seiner Vorträge gemacht hat, ist leider kein Maßstab für unsere Kritik. Immerhin bietet das »bescheidene Gelegenheitsbuch« mit dem unbescheidenen Umfang im Überfluß empfehlenswerten Unterhaltungsstoff für gelehrte Mußestunden und nimmt unter den schöngeistigen Büchern ohne Zweifel eine höchst achtenswerte Stelle ein. Nur werden wir in ästhetischen oder kunstwissenschaftlichen Erkenntnissen etwas weniger gefördert, als der Titel uns vielleicht erwarten ließ; denn ob man sich mit dem Inhalt im einzelnen befreunden will oder nicht, wird eben vorläufig subjektive Ansichtssache oder Geschmackssache bleiben, und wir wollen es doch hier mit objektiven Feststellungen zu tun haben.

Berlin. Walther Franz.

Joseph August Lux, Volkswirtschaft des Talents. Grundsätze einer Volkswirtschaft der Kunst. VII, 126 S. 8°. Leipzig, R. Voigtländer. 1906. 2,80 M.

Der Verfasser will uns ein neues, schöneres Land entdecken, in dem wir wohnen und glücklich werden sollen. John Ruskin und William Morris heißt das Sternbild, das seinem Schiffe auf der Fahrt in das Märchenland voranleuchtet. — Ja, was heißt glücklich? Wir sollen uns mit Schönheit umgeben und unsere Tagesarbeit nur noch mit Freude und innerer Befriedigung tun? Sehr schön; aber wir sind in einer Zwangslage, wir haben kein Geld! — Ganz falsch! erwidert uns der Verfasser; wir sind reicher, als wir selbst wissen: unser Reichtum sind die in uns liegenden Kräfte und Fähigkeiten, die wir nur zur Entfaltung bringen müssen, statt sie verkümmern zu lassen. Die bisherige Volkswirtschaft hat, kurz gesagt, den großen Fehler gemacht, die Hauptsache in ihren Theorien immer zu vergessen. In den letzten drei Jahrhunderten galt »als Quelle des Reichtums zuerst die Ausfuhr und die günstige Handelsbilanz, dann der Grund und Boden, und endlich die rationelle und mechanische Ausnützung der menschlichen Arbeitskraft im Frondienste des modernen Kapitalismus. Immer steht im Mittelpunkte des Gedankens irgend eine Sache oder Stoff als Wertbildner und Quelle des Reichtums. Niemals der Mensch. Er darbt bei allen Reichtümern, die rings gehäuft werden. Nicht einmal siegt die Erkenntnis, daß der einzige Wertbildner und die Quelle des Reichtums der Mensch ist, der die schöpferische Arbeit leistet, und der es ist, der Himmel, Erde und Hölle erschaffen hat. Grund und Boden, Kapital und alle Mittel und Kräfte der Erde sind bloßer Rohstoff, und sie gelten nichts, wenn seine Kraft, seine Fähigkeit, sein Talent nicht ist, die Rohstoffe zu gestalten und Werke und Reichtümer zu erschaffen« (S. 6).

Welches ist nun eigentlich das praktische Ziel, das der Verfasser erstrebt? Wenn wir irgend eine feste Formulierung versuchen, irgend einen bindenden Schluß ziehen wollen, so sehen wir sofort, daß wir den Boden unter den Füßen verlieren. Wenn wir uns mit unserem mitgebrachten wissenschaftlichen Rüstzeug in seinem Gedankenlabyrinth zurechtfinden wollen, müssen wir uns unter anderem klar machen, daß er das von uns mit dem Namen Kunst bezeichnete Gebiet nur zu einem kleinen Teile berücksichtigt, wichtige Gebiete der hohen Kunst höchstens nebenher erwähnt (Bildkunst, Dichtkunst). Was aber eine Diskussion mit ihm noch viel

Digitized by Google

schwieriger macht: wie grenzt er seine »Kunst« gegen jede beliebige Arbeit ab, und welche Tätigkeit gibt es, die man nach ihm nicht als »schöpferische Arbeit« bezeichnen könnte? — Solchen Abhandlungen mit Grenzsetzungen und begrifflichen Formulierungen begegnen, das hieße ein impressionistisches Gemälde mit der Lupe untersuchen und danach bewerten wollen. Wenn man sich ernstlich Mühe gibt, durch immer erneutes Umschütteln und Durchsieben der schönen Sentenzen zu irgend einer konkreteren Fassung zu kommen, so hat man am Ende doch wenig Dank davon. Diese mystische Idealwelt, deren Zauber uns Lux und andere moderne Schwarmgeister in wunderschöner Sprache enthüllen, in der die Kunst durchaus das Losungswort sein soll und das Lösungswort für die ewige Frage: Woher ist die Sünde in die Welt gekommen? Wie lange sollen wir unter der Kluft zwischen Reichtum und Armut seufzen? — eine solche Welt erblicken wir vielleicht in geweihten Stunden im Dämmerlicht wie eine versunkene Stadt. Um auf das Formale zurückzukommen: wenn nach dem Verfasser Kunst zugleich der Uranfang und das letzte Ende, der primitivste Gestaltungsversuch des Kindes oder des Wilden und das vollendete Meisterwerk des auserwählten Künstlers, wenn die Kunst als ausgeübte Tätigkeit zugleich das allgemeinste Gut des Volkes und der unnachahmliche Vorzug einer begnadeten Persönlichkeit sein soll, — wenn so vielerlei Dinge fortwährend unter demselben Namen verstanden werden, so wird, glaube ich, deutlich, wie ermüdend auf die Dauer diese Willkür wirken muß, und wie schwer es sein muß, sich sachlich mit dem Verfasser zu verständigen, für jemand, der so verwegen sein sollte, von anderen Voraussetzungen auszugehen.

Um mich mit dem Buch abzufinden, habe ich versucht, mir nach seinem Gesamteindruck eine Quintessenz zu bilden in dem Sinne, daß die menschlichen Hervorbringungen in größerem Umfange als bisher von künstlerischen Absichten — den Ausdruck »Nebenabsichten« würde sich der Verfasser wahrscheinlich verbitten — beeinflußt sein sollten. Wie in der von dem Verfasser herausgegebenen Zeitschrift »Hohe Warte« dreht sich auch hier alles um die Gebilde der Raumkunst (Städtebau, Häuserbau, Innenarchitektur und Kunstgewerbe). Ich gedachte nun, dem Verfasser etwa mit folgendem auf die Spur zu kommen: Alle von Menschen hergestellten Gegenstände, die wir, wenn sie mit der bewußten Absicht hervorgebracht sind, ästhetisch zu wirken, als Gebilde der Raumkunst bezeichnen, sollen stets — gleichgültig, ob mit bewußter Absicht oder nicht — so hervorgebracht werden, daß sie einen möglichst hohen ästhetischen Wert besitzen. Oder: Es gibt keinen Gegenstand, dessen Hervorbringung dem Menschen nicht Gelegenheit zu künstlerischer Betätigung in irgend einem Grade böte, und jede Versäumung dieser Gelegenheit bedeutet eine Versündigung gegen das Prinzip des »Talents«, d. h. die überall und immer im Überfluß vorhandene schöpferische Kraft des Menschen. Oder: Jedes Werk von Menschenhand soll von der jedem Menschen in irgend einem Grade innewohnenden Fähigkeit, künstlerisch zu schaffen, irgend einen Schimmer an sich tragen. Ich will damit zeigen, wie schwer es ist, sich durch diese Dinge hindurchzuarbeiten, und daß ein kritischer Leser, der einer edlen Sache doch ein gebührendes Maß von Geduld widmen möchte, vor einer nicht leichten Aufgabe steht. Der Verfasser sagt das natürlich alles viel schöner. Die wunderbaren Städtebauten des Mittelalters sind ihm »Beispiele einer bis ins kleinste durchgebildeten Volkskultur, die auch im geringsten Erzeugnis den Stempel der vollkommensten sachgerechten und überlegenen Arbeitsleistung bot« (S. 8). Und an einer späteren Stelle: »Nicht so sehr kommt es darauf an, daß alle Menschen zum Reichtum befähigt werden, als vielmehr, daß sie zum Glücke befähigt werden; daß sie das höchste Maß von Freiheit und Schönheit auch in der bescheidensten Hütte

Digitized by Google

verwirklichen und auch im geringsten, das sie tun, die Schönheit der Erde und des Lebens vermehren helfen« (S. 35/36). Mit welcher Leichtigkeit und Anmut werden hier weittragende und vieldeutige Begriffe verbunden! »Kunst aber ist die höchste Vollendung aller Arbeit; jegliche Arbeit kann künstlerisch betrieben, d. h. zur höchsten Vollendung gebracht werden« (S. 82). Den ersten Teil des Satzes könnte man vielleicht in dem einen oder anderen Sinne gelten lassen; aber eine Arbeit künstlerisch betreiben und sie zur höchsten Vollendung bringen soll dasselbe sein? Jedoch diese trotzige Eigenart des Stils ist durch nichts zu erschüttern. Man lese z. B.: »Es gibt keinen Menschen, der, gewöhnt, Schönes und Gutes hervorzubringen, innerlich schlecht wäre, und es gibt keinen schlechten Menschen, der befähigt wäre, aus eigener Kraft Gutes und Schönes hervorzubringen. Daher kann auch das Gute niemals häßlich sein, aber das Häßliche wird immer schlecht sein. In einem Lande, das in allen Teilen wohl gepflegt und sorgfältig bebaut ist und auch in der geringfügigsten Sache den Schönheitssinn der Bewohner verrät, kann keine bittere Armut herrschen, so wenig als Schlechtigkeit dort herrschen wird« (S. 41/42). »Die hohen Gesinnungen allein machen nicht den Künstler aus; aber sicher ist, daß aus einer niedrigen und gemeinen Gesinnung heraus niemals ein Kunstwerk entstehen kann. Niedrige und gemeine Gesinnung ist durchaus unkünstlerisch« (S. 106). Es wäre doch vielleicht gerade wissenswert, ob das Entstehen von Kunstwerken für das Vorhandensein hoher Gesinnung, und ob das Vorhandensein von Schönheit für die Güte des Gegenstandes eine Gewähr bietet; anderseits hat die bedeutsame Eventualität, daß die praktische Brauchbarkeit eines Gegenstandes sich gegen seine ästhetische Wertschätzung oder daß eine eminent künstlerische Begabung sich gegen moralische Werturteile völlig gleichgültig verhielte, dem Verfasser hier keine Sorge gemacht.

Die Grundempfindungen, die dem Buche sein Pathos verleihen, sind wohl keinem von uns unbekannt, und in den mannigfachsten Formen haben wir sie schon sich äußern sehen. Der guten Sache halber möchte ich zum Schluß noch wiedergeben, wie der Verfasser der Tatsache der Reformbedürftigkeit unserer heutigen Schule Ausdruck verleiht. Er sagt von ihr: »Sie entwickelt nicht Fähigkeiten, sondern sie häuft Wissensstoff auf. Sie gibt mit ihren Zeugnissen den Anspruch auf die leitenden oder einflußreichen Lebensstellungen nicht den schöpferischen Naturen, den Talenten, sondern jenen, die das vorgeschriebene Wissen angelernt haben, eine Sache, für die zwar Fleiß, aber keineswegs unbedingt Talent gehört. Im Gegenteil, die Erfahrung lehrt, daß die ursprünglichen Begabungen in der Schule scheitern, und das brave, ausdauernde Untalent mit Vorzug besteht« (S. 76/77). Dieser Übelstand hängt mit einem prinzipiellen Irrtum zusammen. »Der heutige Begriff von allgemeiner Bildung bedarf einer gründlichen Modifikation. Das Wissen, soweit es angelernt ist, berechtigt zu keinem Vorzug oder besonderen Anspruch im Leben; das Wissen ist bloße Selbstverständlichkeit...« (S. 78). Der Leitsatz des 19. Jahrhunderts war »Wissen ist Macht«. »Das Leben hat eine andere Wahrheit als Königin auf den Thron erhoben, die nach einer anderen Formel regiert: Können ist Macht« (S. 79). »Was soll nun die Schule tun? — Fortsetzen, was das Kind bereits im Keim mitbringt und in den ersten Ansätzen entwickelt hat. Die ersten Jahre soll sie überhaupt nichts Neues vornehmen, sondern spielen; mit der unmerklichen Absicht zu lehren, zu vertiefen und die gegebenen Ansätze zu kräftigen. Das Spiel ist für das Kind Arbeit, fruchtbare Arbeit. Es arbeitet immer im Material, so lasse man es in allen möglichen Materialien arbeiten. Nicht das Kind hat dem Willen des Lehrers zu gehorchen, sondern der Lehrer hat dem Willen des Kindes zu gehorchen« (S. 111). Ich ver-

Digitized by Google

weise nur noch auf die beherzigenswerten Bemerkungen über die Pflege der Gymnastik, auch des nackten Körpers, und im Zusammenhang damit über die sexuelle Aufklärung.

Wenn ich bei dem Versuch, von dem Buch eine Vorstellung zu geben, so viel auszusetzen hatte, so will ich einmal annehmen, daß es sich um verhältnismäßig äußerliche Punkte gehandelt haben mag; meine Sympathie mit der ganzen Grundtendenz muß ich daher doch noch besonders hervorheben, und ich kann das Werkchen, das ebenso in seiner äußeren Gestalt mustergültig wie in dem innersten Kern seines Gedanken- oder Empfindungsgehaltes von schönem Mute zur Anbahnung uns alle angehender dringender Reformen beseelt ist, deshalb dem geneigten Leser nur empfehlen, der vielleicht auf Grund anderer Veranlagung oder Disposition optimistischer darüber zu urteilen vermag; die Aussprache über diese Gegenstände ist ja erst eröffnet, und jeder ernsthafte Mitarbeiter muß uns willkommen sein.

Berlin.

Walther Franz.

Bemerkungen.

In der soeben erschienenen »Einführung in die Ästhetik der Gegenwart« von E. Meumann (Verlag von Quelle & Meyer, 1908) wird S. 129 berichtet: »August Schmarsow läßt die Künste aus der mimischen (= Schauspiel-) Kunst entstehen.« Das in Klammer zur Erklärung eingefügte Wort »Schauspielkunst« ist eigene Zutat des Berichterstatters und beruht auf einem Mißverständnis, gegen das ich mich bei jeder Gelegenheit verwahrt zu haben glaube. Wenn ein einzelnes Wort neben »Mimik«, das ich in diesem Fall im weitesten Sinne verwenden zu wollen erkläre, in Parenthese gesetzt werden soll, meine Meinung kurz wiederzugeben, so kann es nur »Gebärdung, Gebaren oder Ausdrucksbewegung« lauten. Aus einer fertigen Kunst die anderen herleiten zu wollen, ist mir nie beigefallen. »Wenn es bei solchem Ausgang vom natürlichen Menschen darauf ankäme, unter den künstlerischen Betätigungen wieder die ursprünglichste zu suchen, so könnte unsere Wahl nur auf diejenige fallen, die als unmittelbar hervorbrechende Äußerung des reichorganisierten Geschöpfes ausgelöst wird, das ist das Benehmen und Gebaren des Körpers« heißt es an allgemein zugänglicher Stelle (»Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten«, S. 23) ausdrücklich. Und die hypothetische Form des Satzes sagt für jeden deutschen Leser außerdem, daß es nicht darauf ankommt, wenigstens mir nicht darauf ankommen kann. So muß ich auch dagegen protestieren, von Meumann in eine Klasse mit Scherer, Hirn, Spencer u. a. eingereiht zu werden. Wenn Meumann sich nicht auf einen flüchtigen Literaturbericht verlassen hätte, in dem jener Irrtum vorgekommen sein mag, wäre er sicher von diesem Mißverständnis, das den Lesern dieser Zeitschrift jedenfalls nicht mehr begegnen wird (vgl. II, XI u. XVII), bewahrt geblieben.

Ebenso abgeleitet erscheint die Angabe, die bei M. folgt: ich spreche von einem »komplementären« Verhältnis der Künste zueinander. Den Tadel, »damit verfällt er wieder in den alten, mehrfach von uns bekämpften Fehler, mit weit hergeholten Analogien zu arbeiten, statt mit Gesichtspunkten, die der Kunst selbst entlehnt sind«, — wird ohne weiteres kein Leser verstehen, der sich bei M. erst informieren will. In dem Ausdruck »komplementär« liegt doch an sich keine weithergeholte Analogie aus fremden Gebieten. Erst wer von der einfachen Bezeichnung des Er-

Digitized by Google

gänzungsverhältnisses, das damit zwischen Paaren unserer heutigen Künste hervorgehoben wird, weiter geht zur Verwendung des Ausdrucks »komplementär« in der Physik, kommt damit auf das Reich der Farben und so zu einem Gesichtspunkt, der dem Gebiet der Kunst selber fern liegt, d. h. der Natur entlehnt ist. Hätte Meumann nicht nur aus der kurzen Angabe eines Literaturberichtes, sondern auch nur aus Dessoirs Zitat (S. 311) geschöpft, so wäre schon auf einen Ausdruck meiner eigenen Abneigung gegen »die Fehlgeburten der Analogiensucht« gestoßen. Niemand hat entschiedener als ich darauf bestanden, daß wir in der Ästhetik der bildenden Künste die Gesichtspunkte zunächst nur der Kunst selber entlehnen sollten. Aber an einer Stelle, wo es darauf ankam, mich in aller Kürze mit Lesern zu verständigen, die nicht Kunsthistoriker sind wie ich, habe ich den Vergleich mit den Komplementärfarben herbeigezogen, doch wohlweislich nur als Gleichnis, als Simile aus der Natur, um erst einmal eine bekannte Vorstellung zu erwecken. Und dies pädagogische Mittel reut mich noch heute nicht; denn es hat zwei große Vorzüge: der Vergleich mit den elementaren Farben bleibt frei von allen konkreten Beziehungen menschlicher Dinge, die uns so leicht beirren und an der Erfassung der einfachen Ursprungserscheinungen hindern, anderseits aber enthält der Hinweis auf die Naturgesetzlichkeit dieses Komplementärverhältnisses auch eine ähnliche Voraussetzung für die Organisation des Menschen, aus deren innerer Anlage mir die komplementäre Natur dieser seiner Künste zu fließen scheint. Ich kann E. Meumann nur bitten, im Eifer seiner Jagd auf weithergeholte Analogien und seiner durchaus berechtigten Verfolgung jenes alten von Ihm häufig gerügten Fehlers, doch bei mir nicht zu vergessen, daß er es mit einem Kunstforscher zu tun hat, der die Geschichte der verschiedenen Künste zu umspannen und das Wesen ihrer Entwickelung zu durchdringen versucht, fest überzeugt, daß die »Heterogonie der Zwecke«, die nach Ursachen auf allen anderen Gebieten, Kultur, politischer Geschichte, Mythus und Gesittung, eher sucht als auf dem eigenen Grund und Boden der Kunst, zunächst kein Heil für die Erkenntnis des eigensten Wesens selber bringen kann. Daß ich aus dem Spiel mit dem Bilde des Regenbogens und ein bißchen populärer Physik dazu gekommen sei, von Paaren komplementärer Künste zu reden, wird niemand sagen können, der meine kurzen Andeutungen darüber wirklich gelesen hat. Wohl aber glaube ich an eine ähnliche Notwendigkeit des psychischen Geschehens in der Entwickelungsgeschichte des künstlerischen Schaffens wie bei der Entstehung der Ergänzungsfarbe auf Grund des menschlichen Sehorgans. Und damit gewinnt die Beobachtung des Gesetzes, das ich in der Kunstgeschichte eben jetzt eifrig verfolge, nach meiner fachmännischen Erfahrung eine außerordentliche Bedeutsamkeit, die andere Versuche, die Genesis und den Periodenwandel zu erklären, weit überholt, weil sie psychologisch ist und das Wesen der Kunst fest im Auge behält.

Leipzig.

A. Schmarsow.

Eine Erwiderung des Herrn E. Meumann, die wegen Mangels an Raum in dieses Heft nicht mehr aufgenommen werden konnte, wird im nächsten Heft erscheinen.

Der Herausgeber.

Digitized by Google

Schriftenverzeichnis für 1907.

Erste Hälfte.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft. Herausgegeben von Arthur L. Jellinek. 3. Band. Jahr 1904. VI, 366 S. 8°. Berlin, B. Behr. 15 M.

Eckertz, Erich, Die Verfasser zweier antiromantischer Satiren aus dem Jahre 1803, der »Ästhetischen Prügelei« und der »Ansichten der Literatur und Kunst unseres Zeitalters«. Euphorion XIV, 1. S. 67—83.

Friedland, N., Über das Verhältnis von Herders »Erstem kritischen Wäldchen« zu Lessings Laokoon. (Programm.) Bromberg, Druck von Gruenauer (Richard Krahl). 1905. 22 S. 4°.

Fusco, Antonio, La filosofia dell' arte in Gustavo Flaubert. Messina, Paolo Trincheba. 176 S. 12°.

Hoffmann, Karl, Die Umbildung der kantischen Lehre vom Genie in Schellings System des transzendentalen Idealismus. (Berner Studien zur Philosophie und ihrer Geschichte. Bd. LIII.) Bern, Scheitlin, Spring & Co. 68 S.

Jacoby, Günther, Herders und Kants Ästhetik. X, 348 S. gr. 8°. Leipzig, Dürr. 5,40 M.; geb. 6,30 M.

Jolles, J. A., Vitruvs Ästhetik. (Diss.) Freiburg i. Br., C. Troemer. 1,20 M.

Ortlepp, Paul, Sir Joshua Reynolds. Ein Beitrag zur Geschichte der Ästhetik des 18. Jahrhunderts in England. XI, 84 S. gr. 8°. Straßburg i. E., J. H. E. Heitz. 2,80 M.

Sieper, Ernst, Das Evangelium der Schönheit in der englischen Literatur und Kunst des 19. Jahrhunderts. 30 Vorträge über die Vorbereitung und Entwicklung der ästhetischen Kultur in England. VIII, 377 S. gr. 8°. Dortmund, F. W. Ruhfus. 1906. 9 M.

Solger, K. W. F., Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst. Herausgegeben von Rudolf Kurtz. XXX, 396 S. gr. 8°. Berlin, Wiegandt & Grieben. 10 M.; geb. 12 M.

Brieger-Wasservogel, Lothar, Die Liebe als Kunstwerk. Ein moderner Dialog im Sinne Platos. Leipzig, Max Spohr. 0,60 M.

Corwegh, Robert, Ästhetische Grundfragen. Ein Versuch zu ihrer Lösung. Archiv für Philosophie. II. Abt. Archiv f. system. Philosophie. XIII, 2. S. 186—217.

Digitized by Google

Danz, Karl, Kunst und Künstler und anderes. 71 S. kl. 8°. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. 1,50 M.; geb. 2,50 M.

Gautier, P., Le sens de l'art, sa nature, son rôle, sa valeur. Introd. par E. Boutroux. XXX, 269 S. mit 16 Fig. Paris, Hachette.

Lange, Konrad, Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer illusionistischen Kunstlehre. 2. Aufl. Neue Bearbeitung in einem Bande. XXVI, 668 S. gr. 8°. Berlin, G. Grote. 10 M.; geb. 12 M.

Lipps, Theodor, Ästhetik. (Die Kultur der Gegenwart. Herausgeg. von Paul Hinneberg. Teil I, Abt. 6. S. 349—388.) Leipzig, B. G. Teubner.

Ludwig, Heinrich, Schriften zur Kunst und Kunstwissenschaft. Aus dem Nachlaß herausgegeben. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte. — 80. Heft.) XII, 122 S. Lex. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 4,50 M.

Oswald, Jos., Im stillen Winkel. Behagliche Plaudereien über Leben und Kunst. 344 S. 8°. Köln, J. P. Bachem. 3 M.; geb. 4 M.

Seitz, Ludwig, Erörterungen über wichtige Kunstfragen. 3. Folge. 43 S. gr. 8°. Verona, Gebr. Drucker. 1,25 M.

Weber, Ernst, Ästhetik als pädagogische Grundwissenschaft. Leipzig, Ernst Wunderlich. 4 M.; geb. 4,60 M.

Wendland, Hans, Über neue Bildwerke. Mit einer Abhandlung über den Begriff des Schönen als Kunsturteil. II, 47 S. 8° mit 6 Lichtdrucktaf. Berlin, J. Bard. 4 M.; geb. 6 M.

2. Prinzipien und Kategorien.

Groos, Karl, Die Spiele der Tiere. Zweite, umgearb. Aufl. VII, 341 S. 8°. Jena, G. Fischer. 5 M.; geb. 6 M.

Hofmann, Albert v., Die Grundlagen bewußter Stilempfindung. II. Der Begriff des Malerischen. Stuttgart, W. Spemann. 3 M.

Kupffer, Elisàr v., Klima und Dichtung. Ein Beitrag zur Psychophysik. (Grenzfragen der Literatur und Medizin in Einzeldarstellungen. — 4. Heft.) 68 S. gr. 8°. München, E. Reinhardt. 1,50 M.

Lipps, Theodor, Psychologie und Ästhetik. Archiv für die ges. Psychologie IX, 2/3. S. 91—116.

Kleinmayr, Hugo v., Zur Theorie der Tragödie. IV, 100 S. 8°. Wien, C. Konegen. 1,50 M.

Schmidtbauer, Rich., Das Komische bei Goldoni. (Diss.) Augsburg, Lampart & Co. 1 M.

3. Natur und Kunst.

Lux, Jos. Aug., Schöne Gartenkunst. 64 S. 8° mit 1 Taf. und 30 Abb. im Text. (Führer zur Kunst. — 8.) Eßlingen, P. Neff. 1 M.; Sonderausg., geb. in Leinw. 1,80 M.

Lux, Jos. Aug., Naturempfinden und Touristik. Westermanns Monatshefte 9. (Juni.) S. 341—344.

Marquard, A., Pflege dich nackt! Eine Anregung zu künstlerischer Gymnastik. Stuttgart, Glaser & Sulz. 0,60 M.

Schmidt, Otto, und Schneider, Ernst, Die Gestalt des Menschen und ihre Schönheit. Vorlagen zum Studium des nackten menschlichen Körpers. Mit Geleitwort von Harro Magnussen (1 Bl.). In 12 Lieferungen. (1. Lieferung. 8 zweifarb. Taf. 1,50 M.) Berlin, J. Singer & Co.

Simmel, Georg, Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch. Der Tag. 22. Februar.

Digitized by Google

4. Ästhetischer Gegenstand und Eindruck.

Diet, Leo, Über die Kongruenz und das Kongruenzgefühl und über die graphische Darstellung körperlicher Objekte. 18 S. Lex. 8° mit Fig. Wien, A. Schroll & Co. 1,20 M.

Heine und Lenz, Über Farbensehen besonders der Kunstmaler. Jena, G. Fischer. 0,80 M.

Kühn, Alfr., Rhythmik und Melodik Michel Beheims. Bonn, Fr. Cohen. 3,60 M.

Mayrhofer, Rob., Psychologie des Klanges und die daraus hervorgehende theoretisch-praktische Harmonielehre, nebst den Grundlagen der klanglichen Ästhetik. 191 S. gr. 8°. Leipzig, Fritz Schuberth jr. 4 M.

Rowland, Eleanor Harris, The aesthetics of repeated space forms. (In: H. Münsterberg, Harvard Psychological Studies. Vol. II. Boston and New York, Houghton, Mifflin & Co. 1906. 644 S.)

Scott, Fred Newton, The scansion of prose rhythm. (In: Publications of the Modern Language Association of America. Vol. XX.)

Sterneck, Rob. v., Der Sehraum auf Grund der Erfahrung. Psychologische Untersuchungen. Leipzig, J. A. Barth. 3,50 M.

Urbantschitsch, Viktor, Über subjektive optische Anschauungsbilder. VIII, 211 S. gr. 8° mit 3 Tab. und 3 Bildern als Beilagen. Wien, F. Deuticke. 5 M.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

Arnold, E., Forschen, Erfinden und Gestalten. Rektoratsrede. 21 S. Lex. 8°. Karlsruhe, W. Jahraus. 1906. 0,75 M.

Behaghel, Otto, Bewußtes und Unbewußtes im dichterischen Schaffen. Rektoratsrede. 48 S. gr. 8°. Leipzig, G. Freytag. 1,20 M.

Boeck, Chr., Das künstlerische Genie. Die Gegenwart 24. (15. Juni.) — 25. (22. Juni.)

Gerhardi, Karl August, Das Wesen des Genies. Zweite, stark erweiterte Auflage, mit einem Anhang: Das Genie und seine Beziehungen zum altsprachlichen Unterricht. 149 S. gr. 8°. Jauer, O. Hellmann. 2,40 M.

Meyer, Richard M., Nietzsches »Zarathustra«. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum. 10. Jahrgang, XIX. und XX. Bandes 6. Heft. — 1. Abt. S. 430—450.

Paul, Alb., Wie empfindet, denkt und handelt der geniale Mensch? Eine Psychologie des Genies. 4. Aufl. 67 S. gr. 8°. Berlin, P. Nitschmann. 1 M.

Rank, Otto, Der Künstler. Ansätze zu einer Sexual-Psychologie. 56 S. gr. 8°. Wien, Louis Heller & Co. 2 M.

Rank, Otto, Zur Psychologie des künstlerischen Schaffens. Die Gegenwart 9. (2. März.)

Roeder, Oswald, Michelangelo. Ein Beitrag zur Kenntnis seines Seelenlebens. 94 S. 8°. Leipzig, Modernes Verlagsbureau. 2,50 M.

Schapire, Anna, Zu Hebbels Anschauungen über Kunst und künstlerisches Schaffen. Archiv für Philosophie. II. Abt. Archiv f. system. Philosophie XIII, 2. S. 242—270.

Schmidkunz, Hans, Die Ausbildung des Künstlers. (Führer zur Kunst. — 7.) II, 52 S. 8°. Eßlingen, P. Neff. 1 M.

2. Anfänge der Kunst.

Breysig, Kurt, Urzeitkunst. Die Zukunft 33. (18. Mai.)

Cartailhac, E., und Breuil, l'Abbé, Les oeuvres d'art de la collection de Vibraye au Muséum National. L'Anthropologie XVIII, 1/2. S. 1—36.

Digitized by Google

Heyck, Ed., Aus den Frühtagen der Menschheit. Velhagen & Klasings Monatshefte 10. (Juni.) S. 461—474.

Hoerschelmann, Werner v., Die Entwickelung der altchinesischen Ornamentik. (Beiträge zur Kultur- und Universalgeschichte, herausgeg. von Karl Lamprecht. — 4. Heft.) Leipzig, R. Voigtländer. 5,40 M.

Leo, Just., Die Entwickelung des ältesten japanischen Seelenlebens nach seinen literarischen Ausdrucksformen (psychologisch-historische Untersuchung der Quellen). (Beiträge zur Kultur- und Universalgeschichte, herausgeg. von Karl Lamprecht. — 2. Heft.) VII, 106 S. gr. 8°. Leipzig, R. Voigtländer. 3,60 M.

Poulsen, Frederik, Nacktheit und Bekleidung in der primitiven Kunst. Die Umschau 24. (8. Juni.)

Sarasin, Paul, Über die Entwickelung des griechischen Tempels aus dem Pfahlhause. Zeitschrift für Ethnologie. 39. Jahrg. Heft I und II. S. 57—79.

Schmidt, Erich, Die Anfänge der Literatur und die Literatur der primitiven Völker. (Die Kultur der Gegenwart, herausgeg. von Paul Hinneberg. Teil I, Abt. 7. S. 1 bis 27.) Leipzig, B. G. Teubner.

Schmidt, Hubert, Beiträge zur Kenntnis und zum Verständnis der jungneolithischen Gefäßmalerei Südost-Europas. Eine Duplik. Zeitschrift für Ethnologie. 39. Jahrg. Heft I und II. S. 121—136.

Teutsch, Julius, Zur Charakteristik der bemalten neolithischen Keramik des Burzenlandes. Zeitschrift für Ethnologie. 39. Jahrg. Heft I und II. S. 108—120.

Velten, C., Prosa und Poesie der Suaheli. VIII, 442 S. 8°. Berlin, Dorotheenstr. 6, Prof. Dr. C. Velten. Geb. 7,50 M.

3. Tonkunst und Mimik.

Batka, Richard, Lehrhafte Musik. Kunstwart XX, 11. (Erstes März-Heft.) S. 628 bis 630.

Bie, Oskar, Intime Musik. (Die Musik, herausgeg. von Richard Strauß. — Bd. 2.) Berlin, Bard, Marquardt & Co. 1,50 M.; geb. in Leder 3 M.

Bienenfeld, Elsa, Über ein bestimmtes Problem der Programmmusik. (Darstellung von Schlachten.) Zeitschr. der Internationalen Musik-Gesellschaft. VIII, 5. (Febr.) S. 163—174.

Bischoff, Hermann, Das deutsche Lied. (Die Musik, herausgeg. von Richard Strauß. — Bd. 16/17.) Berlin, Bard, Marquardt & Co. 1,50 M.; geb. in Leder 3 M.

Busoni, Ferruccio, Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. 35 S. gr. 8°. Triest, C. Schmidl & Co. 1,20 M.

Dickinson, Edward, Growth and development of music. 424 S. 8°. London, Smith Elder. 1906. 10 sh.

Draeseke, Fel., Die Konfusion in der Musik. Stuttgart, C. Grüninger. 0,40 M.

Graf, Max, Die Musik im Zeitalter der Renaissance. (Die Musik, herausgeg. von Richard Strauß. — Bd. 12.) Berlin, Bard, Marquardt & Co. 1,50 M.; geb. in Leder 3 M.

Graf, Ernst, Der Kampf um die Musik im griechischen Altertum. (Progr.) 16 S. Lex. 8°. Leipzig, Gustav Fock. 1 M.

Grumsky, Karl, Musikästhetik. (Sammlung Göschen 344.) Leipzig, G. J. Göschen. 0,80 M.

Kirsten, Rud., Streifzüge durch die musikalische Deklamation in Wagners »Parsifal«. (Progr.) Annaberg, Grasersche Buchh. 1,25 M.

Klatte, Wilhelm, Geschichte der Programm-Musik. (Die Musik, herausgeg. von Richard Strauß. — Bd. 7.) Berlin, Bard, Marquardt & Co. 1,50 M.; geb. in Leder 3 M.

Digitized by Google

Niemann, Walter, Wider das Gelehrtentum in der Tonkunst. Die Gegenwart 16. (20. April.)

Pembaur, Jos., Über das Dirigieren. Die Aufgaben des Dirigenten, beleuchtet vom Standpunkte der verschiedenen Disziplinen der Kompositionslehre. Zweite, bedeutend erweiterte Aufl. 102 S. kl. 8°. Leipzig, F. E. C. Leuckart. 1 M.

Rietsch, Heinrich, Die künstlerische Auslese in der Musik. (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. 13. Jahrg. 1906. S. 31—45.) Leipzig, C. F. Peters.

Simon, James, Faust in der Musik. (Die Musik, herausgeg. von Richard Strauß. — Bd. 21.) Berlin, Bard, Marquardt & Co. 1,50 M.; geb. in Leder 3 M.

Thibaut, Ant. Frdr. Just., Über Reinheit der Tonkunst. Neueste, den Text der 1. und 2. Ausg. enthaltende Auflage, durch eine Biographie Thibauts sowie zahlreiche Erläuterungen und Zusätze vermehrt von Raimund Heuler. V, LXXXVIII, 120, 90 u. 2 S. gr. 8°. Paderborn, F. Schöningh. 3,40 M.

Bieber, Margar., Das Dresdner Schauspielerrelief. Ein Beitrag zur Geschichte des tragischen Kostüms und der griechischen Kunst. VI, 91 S. Lex. 8° mit Abb. und 1 Taf. Bonn, F. Cohen. 4 M.

Cohen, Gust., Geschichte der Inszenierung im geistlichen Schauspiele des Mittelalters in Frankreich. Verm. und verb. Ausg. Ins Deutsche übertragen von Dr. Const. Bauer. XV, 256 S. gr. 8° mit 8 Taf. Leipzig, Dr. W. Klinkhardt. 10 M.; geb. 12 M.

Jacob, Georg, Geschichte des Schattentheaters. Erweiterte Neubearbeitung des Vortrags: Das Schattentheater in seiner Wanderung vom Morgenland zum Abendland. VIII, 159 S. 8°. Berlin, Mayer & Müller. 4 M.

Kerr, Alfred, Schauspielkunst. (Die Literatur, herausgeg. von Georg Brandes. — Bd. 9.) Berlin, Bard, Marquardt & Co. 1,50 M.; geb. in Leder 3 M.

Kilian, Eug., Goethes Faust auf der Bühne. Beiträge zum Problem der Aufführung und Inszenierung des Gedichtes. IV, 149 S. 8°. München, G. Müller. 2,50 M.; geb. 3,50 M.

Koehler, Gust., Das Elsaß und sein Theater. Beobachtungen und Betrachtungen eines Altdeutschen zur Geschichte und Würdigung des »Elsäß. Theaters«. 308 S. 8°. Straßburg i. E., Schlesier & Schweikhardt. 5 M.

Madjera, Wolfg., Wie verrichten die Wiener Theater Kulturarbeit? 39 S. gr. 8°. Wien, C. W. Stern. 1 M.

Marsop, Paul, Weshalb brauchen wir die Reformbühne? Ein Versuch. 31 S. 8°. München, Georg Müller. 0,60 M.

Schlaikjer, Erich, Von der Psyche des Schauspielers. Die Gegenwart 26. (29. Juni.)

Schlenther, Paul, Das Theater. (Die Kultur der Gegenwart, herausgeg. von Paul Hinneberg. Teil I, Abt. 1. S. 451—480.) Leipzig, B. G. Teubner.

Wegener, Richard, Die Bühneneinrichtung des Shakespeareschen Theaters nach den zeitgenössischen Dramen. Preisgekrönt von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. IV, 164 S. gr. 8° mit Abb. Halle, M. Niemeyer. 4,40 M.

Bie, Oskar, Der Tanz. 24 Bogen Text. gr. 8° mit 100 Kunstbeilagen. Buchschmuck von Karl Walser. Berlin, Bard, Marquardt & Co. In Pergament geb. 25 M.; Luxusausg. 100 M.

Bie, Oskar, Der Tanz als Kunstwerk. (Die Kunst, herausgeg. von Richard Muther. — Bd. 43.) Berlin, Bard, Marquardt & Co. 1,50 M.; geb. in Leder 3 M.

Digitized by Google

Bie, Oskar, Das Ballett. (Die Literatur, herausgeg. von Georg Brandes. — Bd. 15.) Berlin, Bard, Marquardt & Co. 1,50 M.; geb. in Leder 3 M.

Johnston, R. St., History of dancing. 198 S. 8°. London, Simpkin. 3 sh. 6 d.

Ludwig, Hermann, Ich will. Mit 44 physiognomischen Studien im Text. — Die Himmelsleiter. Mit 46 physiognomischen Studien im Text. Photographische Aufnahmen von Roemer & Co. in Cassel. 1. Teil. III, 105 S. Lex. 8°. Leipzig, M. Spohr. 6 M.

4. Wortkunst.

Abraham, J., Salome oder »Über die Grenzen der Dichtung«. Eine kritische Studie. 30 S. gr. 8°. Berlin, Hermann Walther. 0,60 M.

Bartels, Adolf, Die deutsche Dichtung der Gegenwart. Die Alten und die Jungen. 7. verb. Aufl. VIII, 352 S. 8°. Leipzig, E. Avenarius. 4 M.; geb. in Leinw. 5 M.; in Liebhaberbd. 6 M.

Berger, Herb. v., Carl Hauptmann. Eine Studie zur Poesie. (Aus »Deutschland«.) IV, 16 S. Lex. 8°. München, G. D. W. Callwey. 0,50 M.

Bleibtreu, Karl, Der wahre Shakespeare. 2. Aufl. 49 S. gr. 8°. München, G. Müller. 1 M.

Bulthaupt, Heinrich, Dramaturgie des Schauspiels. IV. Bd. Ibsen, Wildenbruch, Sudermann, Hauptmann. 5. Aufl. VIII, 645 S. 8°. Oldenburg, Schulze. 6 M.; geb. 7 M.

Graef, Hermann, Deutsche Volkslieder. Eine ästhetische Würdigung. Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst und Musik. 3 M.; geb. 4 M.

Haag, Hans, Ludwig Uhland. Die Entwickelung des Lyrikers und die Genesis des Gedichtes. Stuttgart, J. G. Cotta. 3 M.

Hauser, Die japanische Dichtung. (Die Literatur, herausgeg. von Georg Brandes. — Bd. 5.) Berlin, Bard, Marquardt & Co. 1,50 M.; geb. in Leder 3 M.

Haußmann, Johannes, Untersuchungen über Sprache und Stil des jungen Herder. XII, 114 S. gr. 8°. Leipzig, Gustav Fock. 2,50 M.

Hebbels Dramaturgie. Drama und Bühne betreffende Schriften, Aufsätze, Bemerkungen Hebbels, gesammelt und ausgewählt von Wilhelm v. Scholz. (Deutsche Dramaturgie, herausgeg. von Wilh. v. Scholz. — 1. Bd.) 385 S. 8°. München, G. Müller. 4,50 M.; geb. 6 M.

Hofmannsthal, Hugo v., Der Dichter und diese Zeit. Die neue Rundschau 3. (März.) S. 257—276.

Hofmannsthal, Hugo v., Unterhaltungen über literarische Gegenstände. (Die Literatur, herausgeg. von Georg Brandes. — Bd. 1.) Berlin, Bard, Marquardt & Co. 1,50 M.; geb. in Leder 3 M.

Husserl, M., Examen des tragédies de Voltaire. Esquisse littéraire. (Progr.) 36 S. gr. 8°. Wien, C. Fromme. 1906. 0,80 M.

Kauffmann, Friedrich, Deutsche Metrik nach ihrer geschichtlichen Entwickelung. Neue Bearbeitung der aus dem Nachlaß Dr. A. F. C. Vilmars von Dr. C. W. M. Grein herausgegebenen »Deutschen Verskunst«. 2. Aufl. VIII, 254 S. gr. 8°. Marburg, N. G. Elwerts Verl. 3,80 M.; geb. 4.50 M.

Keckeis, Gustav, Dramaturgische Probleme im Sturm und Drang. (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literatur-Geschichte, herausgeg. von Prof. Osk. F. Walzel. — 11. Heft.) 135 S. 8°. Bern, A. Francke. 2,80 M.

Kerr, Alfred, Deutsches Drama. Die neue Rundschau 1. (Jan.) S. 113—118.

Kleinmayr, Hugo v., Zur Theorie der Tragödie. Wien, Carl Konegen. 1,50 M.

Digitized by Google

Kraus, Oskar, Neue Studien zur Aristotelischen Rhetorik, insbesondere über das γένος ἐπιδεικτικόν. V, 118 S. gr. 8°. Halle, M. Niemeyer. 3 M.

Kutscher, Arthur, Friedrich Hebbel als Kritiker des Dramas. Seine Kritik und ihre Bedeutung. (Hebbel-Forschungen, herausgeg. von R. M. Werner und W. Bloch-Wunschmann. — Nr. 1.) XI, 229 S. 8°. Berlin, B. Behr. 4 M.; geb. 5 M.

Lässer, Louis, Die deutsche Dorfdichtung von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. Im Zusammenhang dargestellt. VIII, 141 S. 8°. Salzungen, L. Scheermesser. 1,80 M.; geb. 2,25 M.

Lehmann, Rudolf, Deutsche Poetik. (Handbuch des deutschen Unterrichts an den höheren Schulen, herausgeg. von Dr. Adolf Matthias. III. Band. 2.) München, C. H. Beck.

Mauerhof, Emil, Das naturalistische Drama. (Aus: »Götzendämmerung«. VII, 508 S. 6 M.; geb. 7 M.) 164 S. gr. 8°. Halle, R. Mühlmann. 2,50 M.

Maync, Harry, Literaturphilologie — Literaturpsychologie — Literaturgeschichte. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum. 10. Jahrgang. XIX. und XX. Bandes 5. Heft. — 1. Abt. S. 356—362.

Meyer, Richard M., Deutsche Stilistik. (Handbuch des deutschen Unterrichts an den höheren Schulen, herausgeg. von Dr. Adolf Matthias. III. Band. 1.) 15½ Bog. Lex. 8°. München, C. H. Beck. 1906. 5 M.; geb. 6 M.

Pissin, R., Zur Methodik der psychologischen Stiluntersuchung. Euphorion XIV, 1. S. 17—22.

Saran, Franz, Deutsche Verslehre. (Handbuch des deutschen Unterrichts an den höheren Schulen, herausgeg. von Dr. Adolf Matthias. III. Band. 3.) 23 Bog. Lex. 8°. München, C. H. Beck. 7 M.; geb. 8 M.

Schaukal, Richard, Neue deutsche Lyrik. Die Gegenwart 4. (26. Jan.) — 5. (2. Febr.)

Scott, Fred Newton, The most fundamental differentia of poetry and prose. (Publications of the Modern Language Association of America. Vol. XIX.)

Singer, Curt, Ist Ibsen theatralisch? Eine Studie. Dresden, E. Pierson. 0,50 M.

Sosnosky, Theodor v., Die Unwahrheiten der Romantechnik. Unbefangene Randbemerkungen. Die Gegenwart 17. (27. April.) — 18. (4. Mai.)

Stachel, Paul, Seneca und das deutsche Renaissancedrama. Studien zur Literatur- und Stilgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts. (Palaestra. Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie, herausgeg. von Alois Brandl, Gust. Roethe und Erich Schmidt. XLVI.) X, 388 S. gr. 8°. Berlin, Mayer & Müller. 11 M.

Steuer, Albert, Lehrbuch der Philosophie. Zum Gebrauche an höheren Lehranstalten und zum Selbstunterricht. 1. Band. Logik und Poetik. Paderborn, F. Schöningh. 3,80 M.

Tumlirz, Karl, Poetik. 1. Teil. Die Sprache der Dichtkunst. Der Lehre von den Tropen und Figuren desselben Verfassers 5. erweiterte Auflage. 149 S. 8°. Wien, F. Tempsky. Leipzig, G. Freytag. 2,20 M.

Ubell, Hermann, Die griechische Tragödie. (Die Literatur, herausgeg. von Georg Brandes. — Bd. 17.) Berlin, Bard, Marquardt & Co. 1,50 M.; geb. in Leder 3 M.

Vershofen, W. L., Gedanken zur Technik des Dramas, erläutert an Shakespeares Hamlet. (Progr.) 37 S. 8°. Bonn, P. Hanstein. 0,75 M.

Wassermann, Jakob, Die Kunst der Erzählung. (Die Literatur, herausgeg. von Georg Brandes. — Bd. 8.) Berlin, Bard, Marquardt & Co. 1,50 M.; geb. in Leder 3 M.

Digitized by Google

5. Raumkunst.

Baltzer, F., Die Architektur der Kulturbauten Japans. (Erweiterter Sonderabdruck aus der Zeitschr. für Bauwesen.) IV, 354 S. Lex. 8° mit 329 Abb. Berlin, W. Ernst & Sohn. 10 M.

Bie, Oskar, Die Wand und ihre künstlerische Behandlung. (Die Kunst, herausgeg. von Richard Muther. — Bd. 22.) Berlin, Bard, Marquardt & Co. 1,50 M.; geb. in Leder 3 M.

Bredt, E. W., Die Zukunft des Kunstgewerblers. Deutsche Kunst und Dekoration X, 8. (Mai.) S. 84—91.

Friling, H., Der farbige Plafond. Berlin, Bruno Heßling. 8 M.

Götze, A., Gotische Schnallen. (Germanische Funde aus der Völkerwanderungszeit.) Berlin, Ernst Wasmuth. In Mappe 12 M.; kart. 13,50 M.

Grisebach, August, Das deutsche Rathaus der Renaissance. XI, 162 S. Lex. 8° mit Abb. Berlin, Edm. Meyer. 6 M.; geb. in Halbpergam. 8 M.

Gurlitt, Cornelius, Über Baukunst. (Die Kunst, herausgeg. von Richard Muther. — Bd. 26.) Berlin, Bard, Marquardt & Co. 1,50 M.; geb. in Leder 3 M.

Henrici, Karl, Abhandlungen aus dem Gebiete der Architektur. Eine Sammlung von Vorträgen und Aufsätzen. München, Georg D. W. Callwey.

Heußner, G., Das Fremdwort in der Baukunst. 56 S. 16°. Idstein i. Taunus, Georg Grandpierre. 0,50 M.

Hoeber, Fritz, Orientierende Vorstudien zur Systematik der Architekturproportionen auf historischer Grundlage. Ein kunstwissenschaftlicher Versuch nebst einer Zusammenstellung von zehn Thesen über architektonische Proportionskunst. X, 176 S. 8°. Frankfurt a. M., C. Koenitzer. 1906. 2 M.

Inffeld, Adolf v., Über Aufbau und Detail in der Baukunst. Wien, Carl Fromme. 7,50 M.

Jurie, Bertha v., Spitzen und ihre Charakteristik. Berlin, Bruno Cassirer. 3,50 M.; geb. 4,50 M.

Klimsch's Jahrbuch. Technische Abhandlungen und Berichte über Neuheiten aus dem Gesamtgebiete der graphischen Künste. 7. Band. V, 283 S. Lex. 8° mit Abb. und 27 Taf. Frankfurt a. M., Klimsch & Co. Geb. 6 M.

Kohlhagen, Heinr. Th. v., Die Bedeutung der Heraldik. (Erweiterter Sonderabdruck aus: »Heraldisch-genealogische Blätter«.) 30 S. 8°. Bamberg, Handelsdruckerei u. Verlagsh. 0,60 M.

Leixner, Othmar v., Der Holzbau in seiner Entwickelung und in seinen charakteristischen Typen. Eine Studie. VII, 168 S. Lex. 8° mit Abb. und 8 Taf. Wien, Lehmann & Wentzel. 8 M.; geb. 9 M.

Leuschner, Oskar, Die graphischen Künste. (Lichtbildervortrag.) 32 S. gr. 8°. Wien, A. Pichlers Wwe. & Sohn. 1,50 M.

Lux, Joseph August, Zur Ästhetik der Mietswohnung. Die Gegenwart 6. (9. Febr.)

Meyer, Alfr. G., Eisenbauten. Ihre Geschichte und Ästhetik. Nach des Verfassers Tode zu Ende geführt von Wilh. Frhr. v. Tettau. Mit einem Geleitwort von Jul. Lessing. XII, 191 S. Lex. 8° mit 93 Abb. im Text und 27 Taf. in Tonätzung. Eßlingen, P. Neff. 15 M.; geb. 16 M.

Meyer, Richard M., Alte und neue Wirtshauszeichen. Velhagen & Klasings Monatshefte 10. (Juni.) S. 415—424.

Michel, Wilhelm, Künstlerische Plakate. Deutsche Kunst und Dekoration XIX. (Okt. 1906 bis März 1907.) S. 493—501.

Muthesius, Hermann, Kunstgewerbe und Architektur. Jena, Eugen Diederichs. 4 M.; geb. 5 M.

Digitized by Google

Muthesius, Hermann, Architektur und Publikum. Die neue Rundschau 2. (Febr.) S. 204—214.

Roth, Clara, Die Intarsia und ihre Imitationen. Illustr. Leipzig, E. Haberland. 1 M.

Schaukal, Richard, Die Mietwohnung, eine Kulturfrage. Glossen. 60 S. 8° mit 14 Illustr. Darmstadt, Alexander Koch. 1,20 M.

Scheffler, Karl, Moderne Baukunst. Berlin, Julius Bard. 6 M.; geb. 7 M.

Schuhmacher, Fritz, Streifzüge eines Architekten. Gesammelte Aufsätze. Jena, Eugen Diederichs. 4 M.; geb. 5 M.

Sombart, Werner, Probleme des Kunstgewerbes in der Gegenwart. Die neue Rundschau 5. (Mai.) S. 513—536.

Ubbelohde, Otto, Exlibris. Mit einer Einführung von Carl Fr. Schulz-Euler. 24 Bl. mit 4 Bl. Text. Lex. 8°. Frankfurt a. M., C. F. Schulz. 1906. Geb. in Halbpergam. 25 M.

Volger, Bruno, Moderne Reklamekunst. Handbuch der neuzeitlichen Insertions- und Propagandatechnik. Stuttgart, Schwabachersche Verlagsbuchh. 3,60 M.; geb. 4,50 M.

Walzel, A., Die Kunst des Brückenbaues in alter und in neuer Zeit. Vortrag. 24 S. gr. 8° mit 2 Abb. und 7 Taf. Brünn, C. Winiker. 1906. 0,80 M.

Winter, F., Die Kämme aller Zeiten von der Steinzeit bis zur Gegenwart. Eine Sammlung von Abbildungen mit erläuterndem Text (in deutscher, englischer und französischer Sprache). 84 Taf. mit 12 S. Text. Leipzig, H. A. L. Degener. In Leinw.-Mappe 40 M.

Wölfflin, Heinrich, Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien. Zweite, vollständig neu illustr. Aufl., bearb. von Hans Willich. XIII, 123 S. Lex. 8° mit 16 Taf. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann. 4,80 M.; geb. in Leinw. 6 M.

6. Bildkunst.

Bie, Oskar, Moderne Zeichenkunst. (Die Kunst, herausgeg. von Richard Muther. — Bd. 36.) Berlin, Bard, Marquardt & Co. 1,50 M.; geb. in Leder 3 M.

Birt, Theodor, Die Buchrolle in der Kunst. Archäologisch-antiquarische Untersuchungen zum antiken Buchwesen. XI, 351 S. gr. 8° mit 190 Abb. Leipzig, B. G. Teubner. Geh. 12 M.; geb. in Halbfrz. 15 M.

Fink, Die Christus-Darstellung in der bildenden Kunst. Eine kunstgeschichtliche Studie. 48 S. gr. 8°. Breslau, G. P. Aderholz. 0,75 M.

Fuchs, Friedrich, Das Meer in der modernen Malerei. Westermanns Monatshefte 6. (März.) S. 809—822.

Gurlitt, Cornelius, Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Ihre Ziele und Taten. 3., umgearb. Aufl. 7.—9. Tausend. (Das neunzehnte Jahrhundert in Deutschlands Entwickelung, herausgeg. von Paul Schlenther. — II. Bd.) XV, 722 S. gr. 8° mit 48 Vollbildern. Berlin, G. Bondi. 10 M.; geb. in Halbfrz. 12,50 M.

Haendcke, Berthold, Die Rolle der Hand im gemalten Bildnis. Westermanns Monatshefte 5. (Febr.) S. 663—676.

Haendcke, Berthold, Zur Entwickelungsgeschichte der deutschen Landschaftsmalerei. Repertorium für Kunstwissenschaft XXX, 2. S. 127—142. — 3. S. 213—230.

Hannover, Emil, Dänische Kunst des 19. Jahrhunderts. (Geschichte der modernen Kunst. VII.) Leipzig, E. A. Seemann. 4 M.; kart. 4,50 M.

Kahn, G., Das Weib in der Karikatur Frankreichs. Stuttgart, H. Schmidt. In Lieferungen zu je 1 M.

Digitized by Google

Kakuzo, Okakuro, Moderne Probleme der Malerei. Vortrag. (Aus dem Englischen von B. Oldenberg.) 26 S. 8°. Kiel, Walter G. Mühlau. 0,80 M.

Kemmerich, Max, Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts. München, Georg D. W. Callwey. 8 M.

Klinger, Max, Malerei und Zeichnung. 5. Aufl. 60 S. gr. 8°. Leipzig, G. Thieme. 1,50 M.

Leisching, Eduard, Die Bildnis-Miniatur in Österreich von 1750—1850. Mit einer Einleitung über die allgemeinen Zustände der Kunstpflege in Österreich bis 1850 und über die Miniatur in den anderen Ländern. 297 S. gr. 4° mit 57 Abb. und 51 z. T. farbigen Tafeln. Wien, Artaria & Co. 153 M.; geb. in Seide oder Leder 191 M.

Ludwig, Heinrich, Über Darstellungsmittel der Malerei. (In: »Schriften zur Kunst und Kunstwissenschaft. Aus dem Nachlaß herausgegeben.« — Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 80. Heft. — XII, 122 S. Lex. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 4,50 M.)

Meier-Graefe, Julius, Der moderne Impressionismus. (Die Kunst, herausgeg. von Richard Muther. — Bd. 11.) Berlin, Bard, Marquardt & Co. 1,50 M.; geb. in Leder 3 M.

Muther, Richard, Die Renaissance der Antike. (Die Kunst, herausgeg. von Richard Muther. — Bd. 8.) Berlin, Bard, Marquardt & Co. 1,50 M.; geb. in Leder 3 M.

Perzynski, Friedrich, Korin. Ein Künstlerbild aus einem anderen Weltteil. Velhagen & Klasings Monatshefte 7. (März.) S. 49—69.

Perzynski, Friedrich, Der japanische Farbenholzschnitt. (Die Kunst, herausgeg. von Richard Muther. — Bd. 13.) Berlin, Bard, Marquardt & Co. 1,50 M.; geb. in Leder 3 M.

Reininghaus, Hugo v., Entwickelungserscheinungen der modernen Malerei. 143 S. Lex. 8° mit 47 Abb. München, F. Bruckmann. 4,50 M.; geb. in Leinw. 6 M.

Sachs, Curt, Beiträge zur Entwickelungsgeschichte der deutschen Abendmahlsdarstellung. Repertorium für Kunstwissenschaft XXX, 2. S. 99—126. — 3. S. 204 bis 212.

Schmerber, Hugo, Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes. XLII.) 232 S. mit 30 Taf. in Lichtdruck. Straßburg, J. H. E. Heitz. 1906.

Schöne, Richard, Die Anfänge der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Rede. 22 S. gr. 8°. Berlin, E. S. Mittler & Sohn. 0,60 M.

Steppes, Edm., Die deutsche Malerei. München, G. D. W. Callwey. 1,20 M.

Strzygowski, Jos., Die bildende Kunst der Gegenwart. Ein Büchlein für jedermann. XVI, 279 S. 8° mit Abb. Leipzig, Quelle & Meyer. 4 M.; geb. in Leinwand 4,80 M.

Volkmann, Ludwig, Der Diskuswerfer. Eine künstlerische Untersuchung. (Nach einem zur Winckelmann-Feier des archäologischen Seminars der Universität Leipzig im Dezember 1906 gehaltenen Vortrage.) Zeitschr. für bildende Kunst 9. (Juni.) S. 230—236.

Wolff, Heinrich, Die Sprache der Schere. Zeitschr. für bildende Kunst 1. (Okt. 1906.) S. 22—25.

Wustmann, Gust., Der Leipziger Kupferstich im 16., 17. und 18. Jahrhundert. (Neujahrsblätter der Bibliothek und des Archivs der Stadt Leipzig. III.) V, 112 S. Lex. 8° mit 1 Abb. Leipzig, J. B. Hirschfeld. 4 M.

Digitized by Google

7. Die geistige und soziale Funktion der Kunst.

Becker, Otto, Zur Frage der Volksvorstellungen. Eine Enquete, veranstaltet vom Ausschuß für Volksvorlesungen zu Frankfurt a. M., bearbeitet in dessen Auftrag. (Die Volkskultur. Veröffentlichungen zur Förderung der außerschulmäßigen Bildungsarbeit. — Nr. 1.) VI, 63 S. gr. 8°. Leipzig, Quelle & Meyer. 1 M.

Both, Samuel, und Roth, Viktor, Wege zur Kunst. Sieben Vorträge zur künstlerischen Erziehung in der Volksschule. IV, 63 S. Herrmannstadt, W. Krafft. 1906.

Broicher, Charlotte, John Ruskin und sein Werk. Sozialreformer, Professor, Prophet. 3. Reihe. Essays. VIII, 327 S. 8°. Jena, E. Diederichs. 5 M.; geb. 6 M.

Bühne und Prostitution. Ein Beitrag zur Sittengeschichte unserer Zeit. (Zur Psychologie unserer Zeit. — 11.) Von Dr. Philos. 1.—10. Taus. 41 S. gr. 8°. Berlin, J. Singer & Co. 0,75 M.

Düsel, Friedrich, Kunst in der Schul- und Kinderstube. Westermanns Monatshefte 4. (Jan.) S. 561—576.

Engel, Max, Hilfsmittel zur Erziehung des Tonsinnes in der Schule. 19 S. gr. 8°. Leipzig, Dürr. 0,60 M.

Erlbach, Otto v., Aktphotographien-Unfug unter dem falschen Deckmantel der Kunst. (Aus: Allgem. Rundschau.) 16 S. gr. 8°. München, Dr. A. Kausen. 0,10 M.

Escherich, Mela, Germanische Weltanschauung in der deutschen Kunst. (Wissenschaftliche Frauenarbeiten, herausgeg. von Herm. Jantzen und Gust. Thurau. I. Bd. 3. Heft.) IV, 74 S. gr. 8°. Berlin, A. Duncker. 1906. 2,50 M.

Felner, Karl, Bibel und Bühne. Ein Programm. (Sonderschrift zu »Deutschland«, Februarheft 1907.) Berlin, C. A. Schwetschke & Sohn. 1 M.

Fred, W., Psychologie der Mode. (Die Kunst, herausgeg. von Richard Muther. — Bd. 28.) Berlin, Bard, Marquardt & Co. 1,50 M.; geb. in Leder 3 M.

Frey, Ludwig, Die Homosexualität im Lichte der Kunst. I. Teil. Schönheit und Kunst. 64 S. 8° mit 4 Taf. Leipzig, Max Spohr. 1,50 M.

Kambli, C. W., Die Bedeutung der bildenden Kunst für die Jugenderziehung, insbesondere für die Schule. Vortrag. 32 S. gr. 8°. St. Gallen, Fehr. 0,90 M.

Karwath, Cary v., Die Erotik in der Kunst. Wien, C. W. Stern. 10 Lieferungen. Subskr.-Preis je 5 M.; erhöhter Pr. je 6 m.; Luxusausg. je 10 M.

Key, Ellen, Persönlichkeit und Schönheit in ihren gesellschaftlichen und geselligen Wirkungen. Essays. Übertragung von Francis Maro. 1.—3. Aufl. XV, 511 S. 8°. Berlin, S. Fischer. 4 M.; geb. 5 M.; in Leder 6,50 M.

Keyserling, Hermann Graf, Die Philosophie als Kunst. Die neue Rundschau 4. (April.) S. 487—490.

Kinkel, Walter, Die Stellung der Kunst zur Kultur. Vortrag. 13 S. gr. 8°. Charlottenburg, Otto Günther. 0,90 M.

Koeppen, Alfr., Kunstabende und ihre praktische Ausgestaltung. Vortrag. 28 S. kl. 8°. Berlin, Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung. 1906. 0,50 M.

Krüger-Westend, Hermann, Der Volks-Goethe. Berlin, Konrad W. Mecklenburg. 0,50 M.

Langen, Musik und Religion in der Gegenwart. Kunstwart XX, 12. (Zweites März-Heft.) S. 673—680.

Lessing, Julius, Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellungen. (Die Kultur der Gegenwart, herausgeg. von Paul Hinneberg. Teil I, Abt. 1. S. 390—410.) Leipzig, B. G. Teubner. 1906.

Ludwig, Heinrich, Über Erziehung zur Kunstübung und zum Kunstgenuß. Mit einem Lebensabriß des Verfassers, aus dem Nachlaß herausgegeben. (Studien

Digitized by Google

zur deutschen Kunstgeschichte. — 78. Heft.) VII, 167 S. Lex. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 6 M.

Mayer, Ed. v., Fürsten und Künstler. Zur Soziologie der Kunst. (Die Kultur, herausgeg. von Cornelius Gurlitt. — Bd. 19 u. 20.) 123 S. kl. 8° mit 22 Vollbildern in Tonätzung. Berlin, Bard, Marquardt & Co. 3 M.; geb. in Leder 5 M.

Menge, Emil, Zeichen- und Kunstunterricht in allgemein bildenden Lehranstalten. In Verbindung mit Theodor Wunderlich bearbeitet. (Schriften der Pädagogischen Gesellschaft. — 3. Heft.) 35 S. gr. 8°. Dresden, Bleyl & Kaemmerer. 0,50 M.

Moderne Kultur. Ein Handbuch der Lebensbildung und des guten Geschmacks. In Verbindung mit Frau Marie Diers, W. Fred, Hermann Hesse, Georg Lehnert, Karl Scheffler und Karl Storck herausgeg. von Prof. Dr. Ed. Heyck. Erster Band. Grundbegriffe: Die Häuslichkeit. Mit 111 Abb. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. In Ganzleinen 15 M.

Oldenbarnevelt, Jeanne v., Die Atmungskunst des Menschen in Verbindung mit Ton und Wort im Dienste der Kunst und Kunstwissenschaft. Offizielle Vorträge und Demonstrationen, geh. in ärztlichen Kreisen zu Paris (Société internationale de la tuberculose), Haag, Utrecht, Wageningen. IV, 86 S. gr. 8° mit Titelbild, 20 Textabbildungen, einem Modell und einer Übungstafel. Oranienburg, W. Möller. 3 M.

Paar, Max, Der Kaiser und die Kunst und die soziale und ethische Bedeutung der Kunst. IV, 104 S. 8°. Leipzig, Max Altmann. 1,50 M.

Pallat, Ludwig, Kunst- und Kunstgewerbe-Museen. (Die Kultur der Gegenwart, herausgeg. von Paul Hinneberg. Teil I, Abt. 1. S. 347—368.) Leipzig, B. G. Teubner. 1906.

Pastor, Willy, Der nordische Hain. Vorschläge zur Einrichtung eines germanischen Freiluftmuseums. (24. Flugschrift des Dürer-Bundes zur ästhetischen Kultur.) 15 S. gr. 8° mit Abb. München, G. D. W. Callwey. 1906. 0,10 M.

Rothenbücher, Adolf, Güte, Schönheit, Weisheit. VI, 95 S. 8°. Berlin, Schnetter & Lindemeyer. kart. 1 M.

Rudolph, Hermann, Kunst und Religion. (Geheimwissenschaftliche Vorträge, herausgeg. von Arth. Weber. — 25.) 27 S. 8°. Leipzig, Theosophische Zentralbuchhandlung. 0,30 M.

Sallwürk, E. v., Kunsterziehung in alter und neuer Zeit. (Pädagogisches Magazin. Abhandlungen vom Gebiete der Pädagogik und ihrer Hilfswissenschaften, herausgegeben von Friedr. Mann. — 292. Heft.) 12 S. 8°. Langensalza, H. Beyer & Söhne. 0,20 M.

Scheffler, Karl, Der Deutsche und seine Kunst. Eine notgedrungene Streitschrift. 58 S. 8°. München, R. Piper & Co. 1 M.

Schmidt, F. A., Möller, Karl, und Radcziwill, Minna, Schönheit und Gymnastik. Drei Beiträge zur Ästhetik der Leibeserziehung. VIII, 224 S. 8° mit 39 Abb. u. 1 Taf. Leipzig, B. G. Teubner. 2,80 M.; geb. 3,20 M.

Seesselberg, Friedrich, Volk und Kunst. Kulturgedanken. Berlin, Schuster & Bufleb. 4,50 M.; Geschenkband 5,50 M.; Luxusausg. 12 M.

Steinhausen, Wilhelm, Göttliches und Menschliches. Eine Kunstgabe, mit einem Geleitwort von Gerh. Krügel, herausgeg. von der Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege. 40 S. Lex. 8° mit 2 Abb. und 16 Vollbildern. Mainz, J. Scholz. 1,50 M.

Stoll, Jakob, Der naturkundliche Unterricht in seinem Verhältnis zur ästhetischen, ethischen und religiösen Bildung des Kindes. (Progr.) 10 S. gr. 8°. Würzburg, F. Freudenberger. 1906. 0,35 M.

Digitized by Google

Wagner, Heinrich, Karl May und seine Werke. Eine kritische Studie. 51 S. gr. 8°. Passau, G. Kleiter. 1906. 0,80 M.

Weisweiler, Jos., Das Schulkonzert. Ein Beitrag zur Frage der Kunsterziehung am Gymnasium. 48 S. gr. 8°. Leipzig, Quelle & Meyer. 0,80 M.

Wulffen, Erich, Ibsens Nora vor dem Strafrichter und Psychiater. 59 S. gr. 8°. Halle, C. Marhold. 1,20 M.

Wulffen, Erich, Kriminalpsychologie und Kriminalpathologie in Schillers Räubern. 80 S. gr. 8°. Halle, C. Marhold. 1,20 M.

Zepler, M. N., Erziehung zur Körperschönheit. (Die Kultur, herausgeg. von Cornelius Gurlitt. — Bd. 7.) Mit 32 Vollbildern in Tonätzung. Berlin, Bard, Marquardt & Co. 1,50 M.; geb. in Leder 3 M.

Neue Zeitschriften und Sammelwerke.

Kultur der Familie. Illustrierte Monatsschrift für die wirtschaftlichen, sozialen, geistigen und künstlerischen Interessen der Familie. Herausgeg. von Dr. Heinrich Pudor.

2. Jahrgang 1907. 12 Nummern. (Nr. 1 31 S.) gr. 8°. Berlin-Steglitz, H. Pudor. Vierteljährlich 2,10 M.; einzelne Nummern 0,75 M.

Das Blaubuch. Wochenschrift für öffentliches Leben, Literatur und Kunst. Begründet von Alb. Kalthoff. Herausgeg. von Heinrich Ilgenstein und Hermann Kienzl. Verantwortlich: Dr. H. Ilgenstein.

2. Jahrgang 1907. 52 Nummern. (Nr. 1 39 S.) gr. 8°. Berlin, Concordia. Vierteljährlich 3,50 M.; einzelne Nummern 0,30 M.

Wiener Jugend. Zeitschrift für Literatur, Kunst und soziales Leben. Herausg.: Alfons G. Herrlein. Red.: Karl Müller.

1. Jahrgang März 1907 bis März 1908. 18 Nummern. (Nr. 1 20 S. mit 1 Taf.) 30,5:23 cm. Wien (II/2, Kurzbauergasse 1), Verwaltung der Wiener Jugend. 6 M.; einzelne Nummern 0,35 M.

Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik. Herausgeg. von Prof. Dr. Paul Hinneberg. Red.: Prof. Dr. Wilhelm Paszkowski.

1. Jahrgang April bis Dezember 1907. 39 Nummern. (Nr. 1 40 Sp. mit 1 Bildnis.) Lex. 8°. München, Bayerische Druckerei und Verlagsanstalt. Vierteljährlich 3 M.

Morgen. Wochenschrift für deutsche Kultur, begründet und herausgegeben von Werner Sombart (Kulturphilosophie), Richard Strauß (Musik), Georg Brandes (Literatur), Richard Muther (Kunst), Hugo v. Hofmannsthal (Lyrik). Schriftleitung: Dr. jur. Landsberger, Berlin W. 9, Lennéstr. 3. Verlag: Berlin, Marquardt & Co. Vierteljährlich 6 M.; einzelne Nummern 0,50 M.

Die Musen. Zeitschrift für Kunst, Literatur und Theater. Herausgegeben von Leopold Engel unter Mitwirkung hervorragender Schriftsteller des In- und Auslandes. Verantwortlich: Leop. Engel.

1. Jahrgang 1907. 12 Nummern. (Nr. 1 8 S.) 31,5:23,5 cm. Berlin, Verlag für nationale Literatur. Halbjährlich 1 M.

Neue Blätter für Literatur und Kunst. Red.: Hugo Heller.

1. Jahrgang 1907. 10 Nummern. (Nr. 1—3 40 S. mit Abb.) Lex. 8°. Wien, H. Heller & Co. 3 M.; einzelne Nummern 0,30 M.

Hellas. Illustrierte Schriftenfolge für Natur und Kultur, Kunst und Schönheit, Wissenschaft und Sozialleben.

I. Serie. 12 Hefte. (1. Heft 16 S.) gr. 8°. Berlin, Verlag Hellas. 3 M.; einzelne Hefte 0,30 M.

Digitized by Google

Memnon. Zeitschrift für die Kunst- und Kulturgeschichte des alten Orients. Herausgeg. von Prof. Dr. Reinhold Freiherr v. Lichtenberg.

I. Band 1907. ca. 30 Bogen. (1. Heft. 173 S. mit 60 Abb. und 1 Taf.) Lex. 8°. Leipzig, Rudolf Haupt. 20 M.

Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. Herausgegeben von Ludwig v. Buerkel.

I. Band 1906. 166 S. Lex. 8° mit Abb. und Taf. München, G. D. W. Callwey. 14 M.; geb. 16 M.

Illustrierte Kunst und Kunstwissenschaft. Eine Chronik des modernen Kunstlebens für die gesamte Kunst und Kunstwissenschaft und für die Interessen der gesamten Künstlerschaft. Herausgeg. von Alb. Burg.

2. Jahrgang 1907. 12 Nummern. (Nr. 1 37 S. mit 6 Taf.) Lex. 8°. Berlin-Wilmersdorf, Illustrierte Kunst und Kunstwissenschaft. Halbjährlich 5 M.

Digitized by Google

V.

Der Satz des Epicharmos und seine Erklärungen.

Betrachtungen zur biologischen Ästhetik.

Von

Hugo Spitzer.

1.

Die Untersuchungen, welche v. Schißel im 2. Heft des II. Bandes dieser Zeitschrift veröffentlicht hat, bieten, obgleich sie zunächst nur literargeschichtliche Zusammenhänge festzustellen und gewisse, in der äußeren Personenzeichnung sich kundgebende Eigentümlichkeiten älterer Poeten aus einer noch älteren künstlerischen Tradition zu erklären suchen, auch dem philosophischen Ästhetiker mancherlei Anregung. Nicht minder anregend aber wirken die Behauptungen des Mannes, gegen den sich Schißel wendet. Mag sich Woltmann, der eifrige Verfechter der »Germanenhypothese«, über die Gründe der von ihm wahrgenommenen historischen Erscheinungen noch so arg getäuscht haben und mag durch den Nachweis, daß sich jene Besonderheiten, die er im Sinne seiner Rassentheorie deutete, auf die stereotypierte Technik des griechischen Romans zurückführen lassen, seine Auffassung noch so gründlich erschüttert worden sein, jedenfalls hat der früh und tragisch verstorbene Schriftsteller auf eine höchst interessante Tatsache aufmerksam gemacht, als er daran erinnerte, daß Poeten der Renaissancezeit mitunter ihre Heldinnen, deren Schönheit gepriesen werden soll, blondhaarig und blauäugig schildern. Bei Cervantes war mir dieser Umstand schon vor ein paar Dezennien aufgefallen und hatte mir schon damals viel zu denken gegeben. Das Faktum überraschte und fesselte mich vor allem deshalb, weil es nicht nur mit der Buffierschen Lehre, wonach der mittlere Typus die Schönheitsnorm abgibt, so schlecht zusammenstimmte, sondern sogar der uralten Weisheit des Epicharmus von Kos zu widersprechen schien. Die Spanier sind doch ein dunkelhaariges, schwarzäugiges Volk. Nun hat aber bekanntlich schon der sizilische Komödiendichter den Satz ausgesprochen, daß jede Art in der eigenen Bildung die höchste Schönheit findet, daß der Hund dem Hunde, das Rind dem Rinde, der Esel dem Esel, das Schwein dem Schweine als das schönste

Digitized by Google

Wesen erscheint, und er ist deshalb von Philosophiehistorikern mit dem großen Ahnherrn der eleatischen Schule, Xenophanes, verglichen worden, der zur Erläuterung des religiösen Anthropomorphismus sich ähnlicher Wendungen bediente.

Θαυμαστὸν οὐδέν ἐστι, μὲ ταῦθ' οὕτω λέγειν
καὶ ἀνδάνειν αὐτοῖσιν αὐτοὺς, καὶ δοκεῖν
καλῶς πεφυκέναι· καὶ γὰρ ὁ κύων κυνὶ
κάλλιστος εἶμεν φαίνεται, καὶ βοῦς βοΐ,
ὄνος δὲ ὄνῳ κάλλιστος, ὗς δὲ ὑΐ.

So lauten die eigenen Worte des Denkers und Poeten, wie sie uns Diogenes Laertius im dritten Buche, gelegentlich der Darstellung der Beziehungen Platos zu Epicharmus, aufbewahrt hat. Und der Koer ist mit dieser Auffassung nicht allein geblieben. Stillschweigend oder ausdrücklich haben viele andere sich dieselbe zu eigen gemacht; ja, fast jeder, der an die Frage herantrat, kam zu verwandten Ansichten, wenn auch nicht jeder in der Fassung des Gedankens so auffallend an den griechischen Komiker erinnerte, wie Voltaire, der in der Tat die nämliche Idee beinahe in die nämliche Form kleidete, da er, die metaphysische Schönheitstheorien verspottend, schrieb: »*Demandez à un crapaud ce que c'est que la beauté, le grand beau, le ‚to kalon', il vous répondra que c'est sa crapaude avec deux gros yeux ronds sortant de sa petite tête, une gueule large et plate, un ventre jaune, un dos brun. Interrogez un nègre de Guinée; le beau est pour lui une peau noire, huileuse, des yeux enfoncés, un nez épaté. Interrogez le diable; il vous dira que le beau est une paire de cornes, quatre griffes, et une queue.*« Wenn jedoch der allgemeine Konsensus der Meinungen in diesem Stücke Gewicht hat, wenn die berühmten Verse des Schöpfers der dorisch-sizilischen Komödie und die geistreichen Sätze in Voltaires »*Dictionnaire philosophique*« richtig den Sachverhalt treffen, wenn jede Wesensgattung den eigenen Typus zum Gipfelpunkte des Schönen erhebt, wie in aller Welt kann dann eine brünette Nation in blonden Mädchen und Frauen das Schönheitsideal verwirklicht sehen?!

Der »Rassentheoretiker« antwortet hierauf, die ästhetische Schätzung wurzle in dem Bewußtsein von der Überlegenheit der blonden Stämme. Man erkenne oder »fühle« zum mindesten, daß der blonde Mensch nach jeder Richtung hin die höhere Rasse repräsentiert, und das ästhetische Urteil, welches jenem Verfahren des Cervantes und anderer Dichter zu Grunde liegt, sei eben der Ausdruck dieses Gefühls. — Das klingt recht hübsch; soll es aber die ganze Antwort auf die Frage, die ganze Erklärung des merkwürdigen literarhistorischen Faktums sein, so wäre man nicht klüger als am Anfange: das ästhetische

Digitized by Google

Problem läge noch immer im tiefsten Dunkel, ja es wäre nicht einmal ein neues Rätsel aufgegeben, sondern das alte schriee so laut und dringlich nach Lösung wie zuvor. Der Widerstreit mit der ehrwürdigen Lehre des Zusammenfallens von Schönheit und Eigengattungstypus bleibt ja offenbar bestehen, wenn sich auf irgend eine, allerdings der Aufklärung noch gar sehr bedürftige Weise die theoretische Erkenntnis fremder Überlegenheit in unmittelbares ästhetisches Gefühl umsetzt, und die völlige Unverständlichkeit der Tatsache, daß die begabtesten, durch den feinsten Schönheitssinn ausgezeichneten Söhne eines Volkes den charakteristischen Zügen dieser ihrer Nation das Gepräge eines fremden Volkes ästhetisch vorziehen, bedrückt mit unvermindertem Gewicht alle diejenigen, welchen der Satz des Epicharmus in seinem Kerne als Wahrheit gilt.

Aufs erste Hinsehen scheint sich freilich ein sehr einfacher Ausweg darzubieten. Man könnte der Verlegenheit entgehen, wenn man den Satz auf die »Gattungen« und »Arten« in der engeren Bedeutung dieser klassifikatorischen Termini einschränken, die Gültigkeit der Regel somit an einen bestimmten Umfang der Gruppe, innerhalb deren über Schönheit geurteilt wird, binden dürfte. Man könnte dann sagen, daß sich wohl das Schönheitsideal des Menschen aus spezifisch menschlichen Charakteren zusammensetzt und daß überhaupt jede der ästhetischen Erregungen fähige Spezies von ihrem eigenen Bilde den stärksten Eindruck empfängt, daß dieses Verhältnis aber, welches auf der höchsten Stufe geistiger Entwicklung eben zur Widerspiegelung des Eigengattungstypus im ästhetischen Ideal wird, sich nicht mehr konstatieren läßt, wenn die engeren Gruppen mit ihren feineren Unterschieden in Frage kommen. Nach dieser Vorstellungsart wäre es also wohl unmöglich, daß der Mensch irgend einen Tierkopf schöner findet als das Menschenantlitz; nichts jedoch stünde im Wege, daß der Semite den Arier, der Romane den Germanen, der Spanier den Deutschen für schöner als seine Stammesgenossen erklärt. Er muß nur anderswoher Motive für solche Schätzung nehmen. Allein das Vorhandensein dieser Motive ist freilich unbedingt zu fordern, da das bloße Versagen des Prinzips der Eigengattungsschönheit als ein rein negativer Umstand nicht ausreicht, die positive Seite der Sache, die Schönheitsunterschiede innerhalb der Gattung, begreifen zu lassen. Fügt man aber wirklich die weiteren Erklärungsgründe ein, dann ist der Gedanke ohne Anstand durchführbar. Eine gewisse Stumpfheit des Gefühls, das nur auf die größeren und gröberen Differenzen mit Änderung seiner Qualität oder Intensität reagiert, eine gewisse Unbestimmtheit seiner repräsentativen Grundlagen also, die ja bloß ein anderer Ausdruck für den erheblicheren Umfang der einer gleichen ästhetischen Schätzung unterworfenen

Digitized by Google

Gruppen ist, liegt gewiß im Bereiche des Denkbaren, und wenn nun diese relative Unbestimmtheit der Gefühlsvoraussetzungen, diese Indifferenz der ästhetischen Erregung gegenüber kleinen Verschiedenheiten der Vorstellungsbasis ausschließlich nach einer bestimmten Richtung Platz greift, z. B. nur den direkten Faktor betrifft, während nach anderer Richtung, z. B. durch assoziative Faktoren, in die sonst gleichartige Emotion mancherlei Nuancen und Gradunterschiede gebracht werden, so kann es auch wohl geschehen, daß in einzelnen Fällen das Prinzip nicht nur verleugnet wird, sondern scheinbar ins Gegenteil umschlägt. Der fremde Volkstypus wird danach ästhetisch höher bewertet als der eigene, weil einerseits der dem Satz des Epicharmus zu Grunde liegende verborgene Mechanismus, welcher gewisse Eigenschaftskomplexe emotionell verschieden wirksam macht, nicht fein genug ist, um durch die zarten Differenzen der Bilder dieser Volkstypen in Tätigkeit gesetzt zu werden, und weil anderseits dank dem zweiten stets tätigen Mechanismus der Ideenassoziation sich gleichwohl merkliche Unterschiede des Gefühlstons an die Differenzen knüpfen. Es erscheint dann als ein bloßer Zufall, ob Ideenassoziation dem eigenen oder dem fremden Typus höhere ästhetische Reize leiht. Sie aber ist hier jedenfalls das allein wertgebende, genauer: das allein die Verschiedenheit der Werturteile begründende Prinzip, während dem anderen von vornherein die Kraft fehlt, sich durchzusetzen. Und da nun aus der Ideenassoziation — oder was immer sonst der zweite Faktor sein möge — im gegebenen Falle die Bevorzugung der fremden Charaktere entspringt, so ist dieser in Wahrheit bloß differenzierende Faktor seiner formalen Art nach eben antagonistisch, führt er nicht nur zur Aufhebung, sondern geradeswegs zur Umkehrung des Verhältnisses.

Wer sich auf diese Weise den befremdenden Geschmack des Cervantes verständlich machen wollte, der würde, wie gesagt, keine unmögliche Hypothese entwickeln, ja er käme im Gegenteil vielleicht wirklich der Wahrheit recht nahe. Aber sind diese vagen Annahmen auch eine zulängliche, abschließende Erklärung? Je weniger man geneigt ist, das im Satz des Epicharmus ausgesprochene Faktum als etwas Letztinstanzliches, als ein ästhetisches Grundphänomen anzusehen, je lebhafter man das Bedürfnis fühlt, die seltsame, isoliert wie ein Felsblock, an dem man sich von allen Seiten stößt, inmitten des ästhetischen Lebens aufragende Erscheinung einem allgemeinen psychologischen Zusammenhange einzugliedern, je ernster und eifriger man auch im Bereiche der Ästhetik eine durchgreifende Gesetzmäßigkeit zu ermitteln sucht, umsoweniger wird man Lust haben, sich mit derlei Allgemeinheiten, die nicht viel mehr sind als eine Umschreibung der Sachlage, abspeisen zu lassen. Denn, dies muß vor allem betont

Digitized by Google

werden, nicht sowohl um das Begreifen der Ausnahme, als um das der Regel handelt es sich in erster Linie, und nur deshalb verblüfft uns der Ausnahmsfall so sehr, wirkt er so verwirrend, fordert er auch seinerseits so hartnäckig eine Erklärung, weil an ihm die nächstliegende, im großen und ganzen befriedigende Interpretation der Regel zu scheitern droht. Der Drang aber nach einem Verständnisse des Satzes von der Eigengattungsschönheit selbst, nach einer Ableitung desselben aus höheren ästhetischen Gesetzen wird dann besonders stark, ja unwiderstehlich, wenn man im Sinne unserer biologischen Ästhetiker mit den Beispielen des Epicharmus Ernst macht und den Geltungsbereich der Regel über das ganze tierpsychologische Gebiet, soweit dasselbe der Schauplatz entsprechender Emotionen ist, ausdehnt. Sind es auch nicht alle Geschöpfe, sondern nur die höheren, für Schönheit überhaupt empfänglichen, auf die das Prinzip Anwendung finden kann, so genügt doch schon diese Anwendbarkeit, um uns vor einen Berg von Schwierigkeiten zu stellen. Das Phänomen, das dem antiken Komiker aufgefallen war, grinst uns dann entgegen wie eine Verhöhnung aller ästhetischen Gesetzmäßigkeit und aller Bemühungen, ihr auf die Spur zu kommen.

Man vergegenwärtige sich nur deutlich den Sachverhalt! Die zahllosen, so außerordentlich verschiedenen Artformen, die entsprechend dieser Verschiedenheit auf denselben Beurteiler auch einen ungemein verschiedenen ästhetischen Eindruck machen müssen und tatsächlich machen, bald schön, bald häßlich, bald indifferent erscheinen, werden gleichmäßig mit dem größten ästhetischen Reiz ausgestattet, unter der einfachen Bedingung, daß das Wesen, welches sie betrachtet, selber zur Art gehört. Der bloße Umstand, daß das fühlende Subjekt in seiner eigenen äußeren Erscheinung die Züge an sich trägt, deren Bild ihm entgegentritt, scheint hinzureichen, daß alle festen Gesetze, nach welchen sonst die Gefühlsreaktion auf solche Bilder stattfindet, ihre Gültigkeit einbüßen, das Häßlichste schön wird, die schreiendsten Differenzen des ästhetischen Eindruckes sich verwischen, kurz alles über den Haufen geworfen wird. Sieht das nicht wie Hexerei aus? Es hieß in der obigen provisorischen Erklärung, man müsse annehmen, daß die ästhetisch-emotionelle Erregbarkeit auf geringe Unterschiede jenes Eigenschaftskomplexes, der den allgemeinen Menschentypus und damit angeblich die ästhetische Norm für den Menschen vorstellt, nicht antworte. Ja, wenn es einen solchen fixen Eigenschaftskomplex als repräsentative Grundlage für die sämtlichen hier in Betracht kommenden Gefühle gäbe! Dann wäre die Sache freilich in schönster Ordnung. Allein das bedeutete genau so viel, als daß es nichts als Menschen in der Welt gäbe, und diesfalls wäre Epicharmus auch

Digitized by Google

gewiß nicht in die Lage gekommen, in jener Form seinen Satz auszusprechen. Wie wenig fördert aber die Hinweisung auf das universelle gefühlspsychologische Verhältnis angesichts der Tausende und Tausende von höheren Tierarten, die auf der Erde existieren und deren jede, wenigstens nach der Meinung des alten Weisen und der modernen biologischen Ästhetik, in sich selber die Schönheitsnorm trägt, d. h. sich selber am besten gefällt! Danach kann man nicht von einem Eigenschaftskomplex reden; die Eigenschaftskomplexe, von welchen die fragliche emotionelle Wirkung ausgeht, sind vielmehr so zahlreich und unter sich verschieden wie die ihnen entsprechenden Tierspezies. Und eben diese enorme Verschiedenheit ist es, woran das Problem hängt. Das Gleiche als Grund des Gleichen, das versteht jedermann; aber das Verschiedene, die überaus große Mannigfaltigkeit der Arttypen nämlich, als Voraussetzung für das Gleiche, nämlich für das gleiche höchste Maß ästhetischen Wohlgefallens, welches ja tatsächlich jene ganze Mannigfaltigkeit fordert — fehlte darin nur ein einziger Typus, so verschlösse sich den Wesen, an denen er ausgeprägt ist, zugleich die Quelle dieses Wohlgefallens —, darauf hält es schwer einen Reim zu finden, wenn man von der Grundeinheit des tierischen Seelenlebens überzeugt ist. Mag diese Formulierung paradox sein; sie ist doch nicht paradoxer als die Erscheinung selbst, als das stete Zusammenfallen der Erfordernisse des ästhetischen Geschmackes mit der jeweiligen Gestalt der Spezies.

Ein solches Zusammenfallen scheint die Aufstellung irgend welcher ästhetischen Gesetzmäßigkeit oder Rationalität in der Tat für immer zu vereiteln. Der Schönheitssinn einer Tierart steht dann weder mit sich selbst noch mit dem der anderen Arten im Einklange. Ist er so überaus fein, daß schon der minimale Unterschied von den nächstverwandten Arten in Form und Farbe für das Gefühl einen so gewaltigen Ausschlag gibt, dann begreift man nicht, weshalb er gegenüber anderen ungleich größeren Farben- und Gestaltdifferenzen so vollkommen stumpf bleibt, so gar nichts von einer Verschiedenheit der Affektion merken läßt. Gesetzt, es fände sich am Integument, im Haar- oder Federkleide der Spezies eine Farbennuance, die aus psycho-physiologischen Gründen dem Auge der dieser Spezies angehörigen Tiere besonders wohltut. Müßte man dann nicht erwarten, daß auch andere Gegenstände von derselben Färbung einen ähnlichen Eindruck machen? Die Farben der Tiere sind doch, auch wenn man auf die feinsten Schattierungen acht hat, nicht Original- oder Spezialfarben, die sonst nirgends in der Natur vorkommen. Wird aber eingewendet, der Effekt gehe offenbar nicht von einer einzelnen Farbe aus, die da oder dort an der Körperoberfläche erscheint, sondern beruhe auf der Farben-

Digitized by Google

zusammenstellung, wie sie das äußere Totalbild des Tieres und dieses allein unter allen Gegenständen gewahr werden läßt, so ist damit einfach das Phänomen selbst gekennzeichnet und also die nicht weiter ableitbare Faktizität, die Unerklärlichkeit und Unverständlichkeit eben der Tatsache, um die es sich handelt, behauptet worden. Denn eine Erscheinung des ästhetischen Lebens erklären heißt doch wohl sie mit anderen gleichartigen in Zusammenhang bringen, zeigen, daß in ihr eine Beziehung verwirklicht ist, die auch sonst immer wiederkehrt. Was hier Erklärung ohne solche Subsumtion unter eine Regel bedeuten solle, läßt sich nicht wohl absehen. Wenn also bei der zugestandenen Einzigkeit jener Farbenzusammenstellung nicht der Nachweis zu erbringen ist, daß sie zu einer Gruppe ästhetisch wirksamer Kompositionen gehört, insofern die ihr in einer gewissen Richtung formal verwandten Zusammenstellungen sämtlich Wohlgefallen erregen, und wenn anderseits der Reiz des ganzen Farbenbildes ebensowenig durch die Schönheit der einzelnen, darin enthaltenen Farben begreiflich gemacht werden kann, dann hat man überhaupt auf ein Verständnis verzichtet. Nicht, als ob die Notwendigkeit, in der Ästhetik wie in jeder Wissenschaft auf letzte Tatsachen zu rekurrieren, bestritten werden sollte! Diese Notwendigkeit ist vielmehr etwas Selbstverständliches, und die im Beispiel vermißten Erklärungsgründe spielen ja selbst die Rolle derartiger Tatsachen. So wie oft ein ganz spezifischer Geruch allen übrigen vorgezogen wird, wie die Geschmacksqualität des Süßen für den Sinn des Naturmenschen in weit höherem Maße lustbetont ist als irgend eine andere Qualität oder Qualitätenmischung, dergestalt, daß Burke das Süße »*the beautiful of the taste*« genannt hat, ebenso sind natürlich auch in der eigentlich ästhetischen Region der höheren Sinne unableitbare Fakta, Elementarphänomene anzunehmen. Aber gerade diese Annahme zwingt nun behufs Erklärung des Eindrucks zusammengesetzter Gebilde, in welchen die Voraussetzungen für mehrere solcher Phänomene gegeben scheinen, zu dem Versuch einer Konstruktion der Gesamtwirkung aus den ästhetischen Elementen und dort, wo der Versuch auch bei sorgfältigster Analyse des Gegenstandes, bei behutsamster Erwägung der möglichen Teilwirkungen mißlingt, zur Aufstellung einer neuen Grundtatsache, welche eben die Modifikation des Totaleffektes durch die Art der Zusammensetzung betrifft. Mit letzterem eröffnet sich allerdings die Aussicht auf das Verständnis von Erscheinungen, die zunächst jeder Erklärung spotten, weil sie sich »aus den Elementen« nicht begreifen lassen. Der feste Boden aller ästhetischen Theorie jedoch, die Vorstellung von der durchgängigen Gesetzmäßigkeit der Phänomene bleibt unerschüttert: — denn indem die Abänderung der scheinbar erforderten Wirkung der Elementar-

Digitized by Google

tatsachen selbst zu einer Elementartatsache erhoben, gleichzeitig aber an bestimmte Bedingungen geknüpft wird, begründet man die Einsicht, daß unter denselben Bedingungen auch stets derselbe Effekt, dieselbe Abänderung der sonst zu vermutenden Wirkung sich einstellen muß. Das ist aber das gerade Gegenteil jener Singularität, jener absoluten Unvergleichbarkeit des Faktums, die der obige Einwurf statuierte und deren Vorstellung im Hinblick auf die stete Schönheit der eigenen Gattung in der Tat unvermeidlich scheint. Aus der Vollziehung von Gesetzen einer höheren Stufe kann nur eine feinere, reichere, höher differenzierte Ordnung, nicht aber Unordnung oder Regellosigkeit entspringen. Und solche Unordnung liegt zweifellos vor in einer ästhetischen Spezialwirkung von der Art des Wohlgefallens am Kolorit bestimmter Tiere, wenn sich ihr kein Analogon an die Seite stellen läßt, wenn sie mit allen übrigen ästhetischen Erscheinungen so auffällig kontrastiert.

Was hier an dem Beispiele des Farbeneffektes auseinandergesetzt wurde, gilt natürlich ganz allgemein. So wenig Farben und Farbenzusammenstellungen ohne physiologische oder psychologische Gründe gefallen können — Gründe, die sich dann aber nicht bloß in einem einzigen Falle, sondern überhaupt geltend machen werden —, gerade so wenig scheint es denkbar, daß ein Formgebilde, sei es kompliziert oder einfach, ohne Gründe, d. h. nicht zufolge einer inneren Gesetzmäßigkeit gefällt. Ist die Schönheit der zusammengesetzten Form auch ein ästhetisches Elementarphänomen in dem früher erläuterten Sinne, greift hier demnach das Gesetz der letzten, definitiven Gefühlswirkung erst an der fertigen Form an, so daß der ästhetische Reiz des Gebildes nicht etwa aus der tatsächlichen Wohlgefälligkeit der einzelnen Stücke durch Summation erzeugt wird, sondern die ganze, volle, in sich geschlossene Form zur Voraussetzung hat, so muß der gesetzliche Charakter der Erscheinung doch darin ausgesprochen und dadurch bewährt sein, daß andere, den Bedingungen des Gesetzes auch ihrerseits entsprechende, also insofern dieselben Verhältnisse aufweisende Formen auch denselben oder einen ähnlichen Reiz haben. In vielen Fällen ästhetischer Formenschätzung, die uns aus der eigenen, menschlichen Erfahrung bekannt sind, scheinen allerdings emotionelle Wirkungen der einzelnen Bestandteile kaum vorhanden zu sein, scheint die Form überhaupt fast nur als Ganzes zu wirken, so daß ihre Schönheit mehr der Schönheit einer einzelnen Farbe als der einer solchen Farbenkomposition, zu der auch die Reize der Einzelfarben beitragen, vergleichbar ist. Die Hälften einer symmetrischen Figur z. B. — man denke an Oersteds Versuch! — können jede für sich nahezu ästhetisch unwirksam sein, wenigstens unter gewöhnlichen

Digitized by Google

Umständen keine über die Schwelle des Bewußtseins tretende Wirkung äußern, und erst aus ihrer Zusammenlegung oder Gegenüberstellung, aus der Symmetrie selbst also entspringt der merkliche ästhetische Eindruck. Diesfalls ist es nicht einmal die Gesetzmäßigkeit einer höheren Stufe nach dem oben entwickelten Begriff, die man für die Erscheinung verantwortlich zu machen hat.

In um so ausgiebigerem Maße aber muß dieser Begriff dort herangezogen werden, wo die ästhetischen Hauptfaktoren sich zu einer Gesamtwirkung verbinden, wie das offenbar bei dem Eindrucke lebendiger Tiergestalten der Fall ist. Die Übertragung der zuvor aufgestellten und in einem Teilgebiete eines Hauptfaktors, desjenigen der rein sinnlichen Wirkung, näher beleuchteten Gesichtspunkte auf die Verhältnisse bei der Kooperation mehrerer solcher Faktoren ergibt sich formell in der ungezwungensten Weise, obschon das Verständnis der Sache hier auf gewisse innere Schwierigkeiten stößt. Denn bei dem Mangel einer realen Trennung, einer faktisch gesonderten Existenz der Gegenstände, welche der Betätigung dieser Faktoren entsprechen, und bei der Verschiedenheit der psychologischen Wurzeln der letzteren selbst ist es allerdings nicht leicht zu begreifen, wie ihr Zusammentreten einen anderen Erfolg als den einer Summation der Einzelwirkungen haben sollte. Wenn z. B. die Schönheit einer Farbe unmittelbar physiologisch begründet ist — daß dies der Fall sein kann, läßt sich gewiß nicht leugnen, wiewohl Meumann sehr treffend die Möglichkeit eines durch Einfühlung vermittelten Farbenreizes betont hat und noch andere Assoziationen für den ästhetischen Effekt der Farben maßgebend sein können —, wenn also, wie gesagt, die Schönheit einer bestimmten Farbe physiologisch begründet ist und wenn die einer bestimmten Figur auf Vergleichen, Zusammenfassen und derlei einfachen intellektuellen Operationen beruht, nicht einmal auf Augenmuskelempfindungen, viel weniger auf Gesichtsempfindungen im engeren Sinne, dann fehlt beim Zusammenwirken von Form und Farbe anscheinend mit dem gemeinsamen Boden auch die Voraussetzung für eine Abänderung ihrer Wirkungssumme durch ein gemeinsames Produkt. Die gleichsam von außen an einander herantretenden und sich zum Totaleffekt verbindenden Teilgefühle scheinen dann auch in dieser Verbindung sich jedes in unvermindertem Betrag, als fixe Größe erhalten zu müssen, und ihre Koexistenz scheint ungeeignet zur Hervorbringung eines realen Gefühlszustandes, der gleich der Emotion, welche in dem Nebeneinanderstehen der Farben ihre Quelle hat, als ein neues, eigenartiges Gefühl zur Summe der Partialgefühle hinzukommt. Noch augenscheinlicher ist die Schwierigkeit vielleicht bei den Einfühlungsvorgängen, die so-

Digitized by Google

wohl als Empfindungs- wie als Affekt- und Willenseinfühlung jedenfalls auch bei den Tieren vorkommen können, ja denen nach der Analogie mit dem Naturmenschen sogar eine besonders wichtige Rolle im ästhetischen Seelenleben der Tiere zugesprochen werden müßte. Denn Form und Farbe, wenngleich nicht wirklich trennbar, sind doch wenigstens verschiedene Seiten der äußeren, sinnlichen Erscheinung des Gegenstandes: der Einfühlungsinhalt aber dankt seine Verschiedenheit von jenen beiden nicht der Auffassung einer anderen, dritten Seite des den Sinnen gegebenen Objekts, sondern einer von Grund aus verschiedenen Auffassung; mit ihm wird zur Erscheinung etwas hinzugefügt, das sich nicht mehr in der Erscheinung selbst findet, das die Sinne nicht wahrzunehmen vermögen, das also gewissermaßen aus einer anderen, der Form und Farbe gänzlich fremden Welt stammt.

Allein, zerbricht man sich über die Möglichkeit des Verhältnisses nicht weiter den Kopf und nimmt man die quantitative Variation der Hauptfaktoren durch einander, diese Bedingung für zahlreiche ästhetische Elementarphänomene einer höheren Stufe selber in ihrer Allgemeinheit als ein Elementarphänomen hin, wie es das zweite der Fechnerschen »Principe« vorschreibt, so braucht man offenbar noch viel weniger und auch nicht gegenüber den verwickeltsten ästhetischen Erlebnissen der Tierseele auf die Durchführbarkeit einer streng rationellen Anschauungsart zu verzichten, selbst wenn es sich erweist, daß mit der Erklärung aus den einzelnen Faktoren ohne Rücksicht auf deren Verknüpfung nicht auszulangen ist. Denn dann begreift man es von vornherein, daß, so wie verschiedene, für sich wirksame Farben, nebeneinander gestellt, einen Reiz entfalten können, der größer oder geringer ist als der durch Addition ihrer Einzeleffekte zu gewinnende, genau ebenso durch das Zusammentreffen jener den verschiedenen ästhetischen Hauptfaktoren entsprechenden Momente, die nicht gleich den Farben wirklich getrennt und im Raume außereinander sind, sondern vielmehr bald als notwendig sich ergänzende und gegenseitig zum realen Dasein fordernde Bestimmtheiten, bald als verschiedenen Wahrnehmungsgebieten, der äußeren und der inneren Wahrnehmung, angehörige Stücke erscheinen, — man begreift dann, daß durch dieses Zusammentreffen eine Wirkung erzeugt werden kann, die weit über die Summe der Einzelwirkungen hinausgeht oder auch wohl ebenso weit unter dieser Summe zurückbleibt, ohne daß die strenge Gesetzmäßigkeit der Erscheinungen Schaden leidet. Die Komposition von Farben, deren jede für sich gefällt oder mißfällt, ist oft notorisch wieder die Quelle eines eigenartigen Wohlgefallens oder Mißfallens, das zu den Einzeleffekten hinzutritt: in der nämlichen Art mag aus der Verbindung einer gewissen Farbenwirkung mit einem

Digitized by Google

gewissen Form-Reize ein neuer Reiz entspringen, der sich zu den Betätigungen der einzelnen Faktoren hinzugesellt[1]). Allein das nötigt gerade zur Annahme, welche bei allen ästhetischen Zergliederungen ja auch wirklich immer als selbstverständlich gegolten hat, daß Neben-

[1]) Damit lösen sich auch die Widersprüche in der Beurteilung, welche die strenge Sonderung der Hauptfaktoren, eine schon von älteren Ästhetikern vertretene, von mir zuerst in akademischen Vorlesungen durchgeführte und dann in meinem Buche über Hettner gelegentlich verwertete Methode gefunden hat. Cohn erklärte die aus dieser Methode abgeleitete, freilich infolge der unglücklichen Hereinzerrung des Gegenstandsbegriffes nicht ohne Künstelei abgeleitete Aufstellung von »ästhetischen Elementargegenständen« für »überaus bedenklich« und hielt der Witasekschen Darstellung des »Zusammenwirkens der Gefühlsfaktoren« unter ausdrücklicher Berufung auf Fechners Prinzip der Hilfe oder Steigerung die feine Bemerkung entgegen, daß sich »eine ästhetische Gesamtwirkung« niemals »als einfache Summe der Wirkungen der einzelnen Teile des Gegenstandes verstehen« läßt. E. Landmann-Kalischer erschien umgekehrt die Art, »in den ästhetischen Modifikationen das Zusammenwirken verschiedener ästhetischer Elemente zu sehen«, »fast wie das Ei des Kolumbus«. Beide Urteile sind zu begreifen. Cohn hat vollkommen recht, wenn er gegen die Konstruktion der ästhetischen Totalwirkung durch einfache, äußerliche Addition der Elemente Protest erhebt, und er hat nicht minder recht, wenn er meint, daß »durch Abstraktion gewonnene Seiten des ästhetischen Gegenstandes« nicht »Gegenstände« zu heißen verdienen. Er fehlt höchstens darin, daß er diese beiden Ausstellungen nicht klar genug in ihrer inneren Getrenntheit sichtbar macht und die Täuschung erweckt, als wenn die Unselbständigkeit der Momente im Sinne der aus ihrer abstrakten Natur entspringenden notwendigen realen Zusammengehörigkeit den Gedanken ihrer gegenseitigen Beeinflussung begründen oder begünstigen und die Additionsvorstellung verhindern würde, während nach den obigen Darlegungen gerade das Gegenteil der Fall ist. Allein die haltbaren Einwände des scharfsinnigen Ästhetikers treffen doch nur eine verkehrte, aus dem Bestreben, die Spezialbegriffe der Schule bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit anzuwenden, erklärliche Terminologie und die einseitige Anwendung einer gewissen Betrachtungsweise, nicht aber diese prinzipielle Betrachtungsweise selbst, die in der Tat den sichersten Weg ästhetischer Analyse bezeichnet und von der sogar der Kunstkritiker, ohne es zu wollen, mehr oder weniger deutlichen Gebrauch macht, wenn er nicht mit hohlen Phrasen um sich wirft, sondern über den Eindruck eines Werkes ernste, verständige Rechenschaft gibt. Drum darf man in gewissem Sinne auch E. Landmann-Kalischer zustimmen. Denn alle jene Schriftsteller, von Rumohr bis auf uns heutige, die, statt sich gleich der Mehrzahl der Ästhetiker mit ungeschiedenen, für die Gebiete sämtlicher Faktoren gültigen Prinzipien zu begnügen, auf eine scharfe begriffliche Trennung dieser Faktoren drangen, ohne deren vorausgegangene Isolierung doch auch die wechselseitige Hilfe oder Steigerung nicht eingesehen werden kann, haben wirklich die sonst wie ein Ei hin und her kugelnden ästhetischen Phänomene für die wissenschaftliche Auffassung feststehen gemacht. Und da dies lange vor mir schon deutsche und englische Philosophen getan haben, so liegt in dieser Erklärung meinerseits auch keine Unbescheidenheit: was ich für mich in Anspruch nehme, ist nur eine ganz spezielle Form, welche ich der allgemeinen Methode im Hinblick auf einzelne Hauptgruppen der ästhetischen Erscheinungen gegeben habe.

Digitized by Google

einanderstellungen von Farben oder Farbenschattierungen, Verbindungen von Farben und Formen auch sonst ästhetische Effekte haben, die sich irgendwie müssen auffinden und nachweisen lassen. Das besondere Verhältnis schließt das allgemeinere ein. Danach müssen also andere mehrfarbige Körper, sofern sie Kombinationen dieser Elemente sind, zumal wenn sie gleichzeitig zu ästhetisch wertvoller Einfühlung Gelegenheit bieten, ebenfalls bedeutende Reize entfalten, die in mannigfachen Abstufungen sich der Wirkung des Bildes der eigenen Art wenigstens nähern, mag auch die Schönheit dieses letzteren Bildes nicht vollkommen zu erreichen sein. Kein vorsichtiger Denker wird natürlich erwarten, daß die Steigerung des Reizes von Tiererscheinungen mit der systematischen Annäherung an den eigenen Typus gleichen Schritt halte. Denn abgesehen von dem, was uns die unmittelbare ästhetische Erfahrung lehrt — davon wird später noch die Rede sein —, genügt die einfache Erinnerung an das Wort »morphologisch« als das sozusagen offizielle Attribut der beschreibenden Naturwissenschaft, genügt also die Reflexion darauf, daß sich alle systematische Verwandtschaftsbestimmung auf bloße Formverhältnisse gründet, um schon im vorhinein jeden solchen Gedanken fernzuhalten. Aber eine derartige Erwartung hegen hieße nicht nur die ästhetische Wichtigkeit der Farbe verkennen, dieses Moments, das zumeist ausschließliches Arteigentum ist und das so sehr wechselt, daß sich Spezies in der Färbung von ihren nächsten Verwandten oft mehr als von Angehörigen weit entfernter Tiergruppen unterscheiden, sondern es hieße außerdem übersehen, daß die für die Klassifikation maßgebenden, anatomischen Formverhältnisse in der äußeren Totalähnlichkeit, durch die allein der ästhetische Eindruck bestimmt wird, keinen verläßlichen Anzeiger haben. Es hieße drittens nicht berücksichtigen, daß bei feinem Formensinn und höherer Entwickelung des Intellekts dank der scharfen Auffassung geometrischer Quantitätsbeziehungen sehr kleine Formunterschiede zuweilen gerade die größte Differenz der ästhetischen Wirkung begründen, wie das jedem Leser von Wundts »Physiologischer Psychologie« oder von Külpes »Grundriß der Psychologie« bekannte Beispiel des Parallelogramms mit nahezu gleich langen Seiten und des Quadrats in so überaus lehrreicher Weise zeigt[1]), und es hieße endlich viertens in hohem Grade die Bedeutung des Ein-

[1]) Ob den Tieren überhaupt ein absoluter, d. h. nicht bloß auf der Gewöhnung an bestimmte Bilder beruhender Formensinn zugetraut werden darf, erscheint allerdings sehr fraglich, wenn man jene Gefühlsbetonung von Formanschauungen ausnimmt, die aus der größeren oder geringeren Leichtigkeit der Augenbewegungen entspringt und in der bereits Bain eine wichtige Quelle unserer ästhetischen Gestaltschätzungen erkannt hat.

Digitized by Google

fühlungsfaktors unterschätzen, der häufig durch Eigentümlichkeiten, welche mit der systematischen Distanz gar nichts zu tun haben, in besonders lebhafte Aktion gesetzt wird. Kurz, man würde sich einer Reihe schwerer Täuschungen hingeben, wenn man aus der inneren Gesetzmäßigkeit des ästhetischen Lebens das Postulat einer den Stufen der klassifikatorischen Verwandtschaft mit der eigenen Spezies entsprechenden oder damit parallel laufenden ästhetischen Bewertung der Tierarten ableiten wollte.

Was man aber wirklich voraussetzen und fordern darf, das ist das Zutagetreten irgend welcher anderer Manifestationen eines Schönheitssinnes von solcher Zartheit und Stärke zugleich, wie er sich gegenüber der Erscheinung des eigenen Arttypus bewährt. Ist die ästhetische Wirksamkeit der Elemente und ihrer Verbindungen in einem einzigen Falle anzutreffen, nur dann, wenn eine ganz bestimmte, reichgegliederte Gestalt der Träger einer ganz bestimmten, an Haupttönen und Nuancen nicht minder reichen Farbengruppierung ist, so kann, mag auch diese Verknüpfung insofern gesetzmäßig erscheinen, als, wo immer sie auftritt, stets und unfehlbar bei ihrer Betrachtung das Lustgefühl entsteht, von einer wahren und durchgreifenden Gesetzlichkeit gleichwohl nicht gesprochen werden. Diese Gesetzlichkeit aber verlangen die methodischen Wissenschaftsprinzipien. Die Wissenschaft weiß mit einzigartigen Phänomenen nichts anzufangen. Sie forscht nach generellen ästhetischen Verhältnissen, sie sucht Gesetze des Gefallens, die sich nicht bloß einmal, sondern oft und vielfach, in mancherlei Einzelerscheinungen, überall eben, wo Gelegenheit ist, bewähren. Die biologische Ästhetik selbst huldigt, soweit sie an der Lehre von der sexuellen Zuchtwahl festhält, diesen Grundsätzen: in der Art, wie sie aus der Freude der Tiere an glänzenden, hellen Farben das prächtig bunte Gefieder der Vögel und die anderen schönen Färbungen der höheren Tierwelt erklärt, ja manchmal auch sogar die der niederen Tiere zu erklären Lust hat, bezeugt sie, daß es ihr nach dieser Richtung durchaus ferne liegt, ihre Vorstellungen auf gefühlspsychologische Unica zu gründen, daß in diesem Stück auch von ihr die Dinge nicht anders als von der philosophischen oder psychologischen Ästhetik angesehen werden. Denn die Theorie der sexuellen Auslese ist in der Tat ganz und gar nicht der Meinung, daß den Progenitoren eines Typus, an dessen Gestaltung solche Auslese mitgewirkt, gerade nur die Erscheinung des fertigen Typus ästhetisch entsprochen, daß auf sie keine andere Variation des zur Artneubildung benutzten Merkmals den erforderten Reiz ausgeübt hätte. Welches Zufallswunders hätte da die Natur bedurft, um einem so aparten Geschmack das ihm Zusagende auch wirklich zur Verfügung stellen zu

Digitized by Google

können! Mit derlei abenteuerlichen Voraussetzungen hat die wohlbegründete, höchst plausible Hypothese Darwins, welche die Lehre von der natürlichen Zuchtwahl in glücklicher Weise ergänzt, nichts zu schaffen. Im Sinne Darwins heischt z. B. der ästhetische Farbensinn keineswegs allein und ausschließlich jene Farbennuance, deren gelegentliche Erzeugung dadurch zum Ausgangspunkte der Entstehung einer neuen Spezies wird, daß die Artgenossen die mit solcher Farbe geschmückten vor den anderen Individuen bevorzugen; denn dies würde entweder die Verleugnung des Prinzips der Eigengattungsschönheit in dem früheren Stadium des Daseins der Art oder ein mehr als unwahrscheinliches gleichzeitiges Hervortreten der Variation der äußeren Erscheinung und einer ihr auf das genaueste entsprechenden Variation der ästhetischen Anlage bedeuten. Vielmehr bemächtigt sich der Schönheitssinn der neu aufgetretenen Färbung, weil dieselbe eine von den vielen Erscheinungen vorstellt, die ihn kraft seiner gesetzlichen Konstitution fesseln und anziehen. Hätte sich ihm eine andere, diesen Bedingungen gemäße Abänderung dargeboten, so würde er eben diese ausgelesen haben. Und so kann sexuelle Selektion, ohne daß sich der Geschmack ändert, in einer und derselben Richtung weit fortschreitende Umwandlungen bewirken, kann sie während der Entstehung ganzer, langer Artenreihen kontinuierlich fortschaffen, ja in verschiedene Gattungen hinüberleiten: die Gesetzmäßigkeit im Funktionieren der ästhetischen Seelenkräfte ist auch der Erklärungsgrund dafür, daß der Geschmack nicht in der Ausbildung des jeweils durch ihn gezüchteten Typus seine endgültige und einzig mögliche Befriedigung gefunden hat. Die Theorie der sexuellen Zuchtwahl liefert mithin den schlagendsten Beweis, daß die Überzeugung von dem Walten einer allgemeinen Gesetzmäßigkeit im emotionellen Leben tief in jedem wissenschaftlichen Kopfe wurzelt, daß auch die Vertreter der biologischen Ästhetik der Idee einer solchen Gesetzmäßigkeit Rechnung tragen.

Bezeugt nun die psychologische Beobachtung die Realität von Geschmacksäußerungen, wie man sie bei Zugrundelegung allgemeiner ästhetischer Gesetze nach dem oben Gesagten fordern muß? Ja, darf man angesichts des Zaubers der Eigengattungsschönheit einerseits und angesichts der so komplizierten, gegenüber den Bildern anderer Tierformen so unendlich fein abgestuften repräsentativen Grundlagen dieser zauberhaften Wirkung anderseits sich nur mit der leisesten Hoffnung trösten, daß derartige Zeugnisse je herbeigeschafft werden würden? Ist — nach der Gefühlsweise des Menschen und zwar des einfachen, ästhetisch ungeschulten Menschen zu urteilen — die fragliche Wirkung nicht in Wahrheit einzig und unvergleichlich? Man

Digitized by Google

verweise doch ja nicht auf den Schmetterling, der, scheinbar von der Schönheit des Lichtes bezwungen, immer wieder, auch mit schon versengten Flügeln, der verderblichen Flamme zustrebt und schließlich seine »ästhetische« Lust mit dem Leben büßt! Denn wenn es auch wirklich ein ästhetischer, sozusagen urästhetischer Reiz sein sollte, der mit unwiderstehlicher, alles zurückdrängender Gewalt die Motte ins Licht zieht, so daß hier der direkte Eindruck der Schönheit sogar noch übermächtiger erschiene als im Falle des Eigengattungstypus, wo doch erst die weiteren, sexuellen, an sich nicht mehr ästhetischen Wirkungen der Schönheit das Individuum jeder Gefahr trotzen und das Leben selbst aufs Spiel setzen lassen, so fehlt dort doch gänzlich die zweite Seite des bedeutsamen Verhältnisses. Oder hat man je gehört oder gesehen, daß der Schmetterling einen scharfen Unterschied mache zwischen Kerzen-, Petroleum-, Gas- und Auerlicht? Daß er nur in rein weiße oder nur in rötlich-gelbe Flammen fliege? Und selbst wenn dem so wäre, so würde es, weil es elementare Gefühlstatsachen beträfe, noch immer viel besser verständlich sein, als der ungeheure, alles Maß übersteigende ästhetische Vorzug, welchen das höhere seelisch-begabte Lebewesen der Erscheinung der eigenen Art vor den Erscheinungen sämtlicher anderer Tierarten gibt, obschon die letzteren Erscheinungen unstreitig zahllose ästhetisch wirksame Momente und zahllose Kombinationen derselben einschließen. Dieser Vorzug spottet in der Tat zunächst, bei rein inhaltlicher, d. h. die einzelnen Speziestypen als komplexe Bilder oder Vorstellungen nebeneinanderhaltender, von der Häufigkeit oder Seltenheit ihrer Erscheinung abstrahierender Auffassung jeder ästhetischen Analyse und macht alle Versuche einer Erklärung des so himmelweit verschiedenen Eindrucks aus den in den Bildern gegebenen Faktoren, also aus den Grundfaktoren und den ästhetischen Gesetzen ihrer kombinierten Wirkung, zu Schanden, sofern nämlich unter diesen Kombinations- oder Verknüpfungsgesetzen wiederum nur diejenigen verstanden werden, welche durch vergleichende Betrachtung der für sich genommenen Typen zu ermitteln sind. Man fasse doch, um sich dies recht deutlich zum Bewußtsein zu bringen, unbefangenen Blickes die Versuche ins Auge, welche hochberühmte Ästhetiker unternommen haben, die spezifisch menschliche Schönheit zu zergliedern und so wirklich aus einer Synthese der Einzelschönheiten den Gesamtreiz begrifflich zu erzeugen! Trotz aller ästhetischen Interpretationenskunst verfehlen selbst die bedeutendsten dieser Versuche, wie Vischers §§ 317—327 und Köstlins noch eingehendere Darstellung, ihre Absicht und lassen neben der Bewunderung für ihre feinsinnigen Urheber die Empfindung eines starken Ungenügens zurück. Weit entfernt,

Digitized by Google

daß etwa wesentliche Sonderschönheiten wären übersehen worden! Man kann sich im Gegenteile des Eindruckes kaum erwehren, daß Altmeister Vischer seinem Zweck zuliebe, um die Totalwirkung ganz sicher herauszubringen, und unter Verkennung der wahren Bedingungen dieser Wirkung manche Partialreize eingeführt hat, die als solche nicht recht glaubhaft zu machen sind, weil sie gleichfalls von jenen Bedingungen abhängen und die Totalwirkung, statt sie teilweise zu begründen, vielmehr selber zur Voraussetzung haben, so daß ihr ästhetischer Schimmer gleichsam vom Lichte des Ganzen erborgt ist. Anderseits aber kann man auch den Verdacht nicht los werden, bei Durchführung der Vischer-Köstlinschen Methode möchten sich vielleicht in mancher anderen Tiergestalt genau ebenso viele ästhetisch wirksame Stücke entdecken lassen wie im Menschenleibe, von demselben Grade der Wohlgefälligkeit und in gleich harmonischer Weise zu einem übergreifenden, jeden Teil beherrschenden Ganzen vereint. Ja, so seltsam und ketzerisch es klingt, der in ästhetischer Naturbetrachtung und Reflexion Geübte wird zuweilen tatsächlich an der Berechtigung der gemeinen Anschauung irre; ein eigentümlicher ästhetischer Skeptizismus erfaßt ihn und er zweifelt allen Ernstes daran, ob der Mensch wirklich, wie es schon die Kinder in der Schule gelehrt wird, das schönste Geschöpf sei, ob unsere Gattung nicht vielmehr in Bezug auf Vollkommenheit des ästhetischen Reizes hinter anderen Tieren, insbesondere den Reh- und einzelnen Antilopenarten, zurückstehe. Sollte also jener Zauber am Ende gar nicht auf der sinnlichen, äußeren Erscheinung, auch nicht einmal auf einer eigentlich ästhetischen, mit dem äußeren Bilde verschmelzenden Einfühlung, sondern auf der für sich stehenden und vom Bilde mehr oder weniger trennbaren Überzeugung intellektueller und gemütlicher Vorzüge beruhen, wie sie durch nüchterne Beobachtung gewonnen wurde? Sollte er darum gar nicht ästhetischer Natur sein? Sollte das »Schöne« *par excellence*, dasjenige, das vor allem anderen schön genannt wird, über dessen Auffassung und Bezeichnung als »Schönes« niemals ein Streit oder Zweifel geherrscht hat, gar nicht wahrhaft unter den Begriff des »Schönen« fallen? Und wenn eine solche Betrachtungsart, gegen die sich die Volksanschauung kaum weniger heftig sträuben dürfte als die wissenschaftliche Ästhetik, dennoch voreilig und unhaltbar wäre, weil die unmittelbar zwingende Kraft des Eindruckes doch allzusehr der Annahme einer losen Verbindung mit Erzeugnissen der Reflexion widerstreitet, wenn also dennoch die Menschenerscheinung und zwar die einzelne und rein objektiv, d. h. ohne Rücksicht auf Häufigkeit und derlei Umstände ihrer Begegnung ins Auge gefaßte Menschenerscheinung eine größere Anzahl ästhetisch wertvoller Bestandteile, die

Digitized by Google

Einzelwerte zudem in glücklicherer Verbindung, in sich schlösse als das Bild irgend eines anderen Lebewesens, wie ließe sich dann der Satz des Epicharmus rechtfertigen? Woher käme es dann, daß die ästhetische Überlegenheit des Menschentypus sich eben nur für den Menschen selbst, nicht aber auch für andere Geschöpfe fühlbar macht?

Damit ist aber der zweite von den oben als Konsequenzen der Eigengattungsschönheit bezeichneten Hauptpunkten berührt, der Mangel an Übereinstimmung unter den ästhetischen Anlagen der verschiedenen Tiere, welcher die Situation für die nach rationeller Auffassung Verlangenden vollends zu einer heillosen gestaltet. Denn die Tatsache, daß verschiedene Arten von ganz verschiedenen Gegenständen, nämlich von der eigenen äußeren Erscheinung einer jeden, relativ denselben ästhetischen Eindruck, den Eindruck höchster Wohlgefälligkeit, empfangen, ist natürlich mit einer vollkommenen Homogeneität ihres Schönheitssinnes genau so unverträglich wie die Kehrseite des Verhältnisses, die Verschiedenheit der ästhetischen Wirkung, die derselbe Typus auf die gefühlsbegabten Wesen hervorbringt, je nachdem sie zu der betreffenden oder zu einer anderen Art gehören. Die Schwierigkeiten ergeben sich indes freilich erst daraus, daß der unvermeidliche Gedanke einer überaus großen Variabilität der ästhetischen Anlagen mit der Forderung eines gesetzmäßigen Zusammenhangs der Phänomene innerhalb der einzelnen Geschmacksanlage in Einklang gebracht werden soll. Nicht sowohl die fehlende Gleichheit der Ausbildung des ästhetischen Sinnes im Tierreiche überhaupt als vielmehr diese Abwesenheit in Verbindung mit dem Umstande, daß man die Überzeugung von der inneren Konsequenz jedes Geschmackstypus nicht preisgeben will, also der offenbare Mangel der einen Homogeneität, infolgedessen die Artungen des Schönheitssinnes mindestens so zahlreich sind wie die physischen Speziesausprägungen, bei der Notwendigkeit, an der anderen Homogeneität festzuhalten, stürzt den denkenden Betrachter in ein Meer von Wirrnissen. An sich hätte ja eine große Geschmacksverschiedenheit gewiß nichts Befremdliches oder Paradoxes. Im Gegenteil scheint sie bis zu einem gewissen Grade sogar durch theoretische Überlegungen gefordert. Es versteht sich fast von selbst, daß der speziellere Charakter des ästhetischen Fühlens bestimmt und modifiziert ist durch die besondere psychophysische Organisation der Geschöpfe, daß z. B. Abweichungen in der Struktur der Sinnesorgane, mehr noch der Zentren als der Aufnahmeapparate, gelegentlich auch abweichende Gefühlsbetonungen optischer und akustischer Eindrücke zur Folge haben, daß sich die ungleichen Stufen der Hirnentwickelung in der ungleichen Art spiegeln, wie der ästhetische Sinn auf jene sich ihm darbietenden Formgebilde anspricht, deren Wertschätzung

Digitized by Google

irgend welche Verstandesoperationen zur Voraussetzung hat. Nun fordert allerdings die unabweisbare Idee einer allgemeinen psychologischen Grundanlage, einer tiefinnerlich notwendigen, daher bei sämtlichen Tieren anzutreffenden Bewußtseinsverfassung auch umgekehrt ein gewisses Maß von Gleichförmigkeit in den einzelnen seelischen Lebensregungen, und es läßt sich nicht bestreiten, daß solche Gleichförmigkeit in gar nicht geringem Umfange selbst durch die theoriefreie Beobachtung erwiesen zu werden scheint. Gerade aus der untersten ästhetischen Region, wo die Wirkung auf rein sinnlicher Basis zu stande kommt, ohne daß der Vollzug intellektueller Funktionen hierzu benötigt wäre, und wo man bei derselben physischen Organstruktur dieselbe ästhetische Anlage zu erwarten am meisten Grund hat, obgleich anderseits auch die Variabilität der Gefühlselemente hier am besten verständlich ist, stehen für weit entfernte Gruppen mannigfache Zeugnisse eines wenigstens im Hauptplan übereinstimmenden Geschmacks zur Verfügung. Die reinen, hellen Farben, an denen sich das Auge des Menschen erfreut, locken nicht nur als Blütenfarben den stumpfen Sinn der Insekten an, sondern reizen unverkennbar auch als Schmuckfarben die verschiedensten, höheren und niederen Wesen. Daß für den Wohllaut der Töne nicht bloß das menschliche Ohr empfänglich ist, zeigen die Äußerungen mancher Tiere beim Anhören von Musik, — Äußerungen, die auf intensives Lustgefühl fast unfehlbar schließen lassen. Indes spricht gerade das Verhalten der Tiere gegenüber der Instrumentalmusik auch sehr deutlich für merkwürdige qualitative Verschiedenheiten der sinnlichen Gefühlserregbarkeit, wie denn überhaupt nach dem früher Gesagten die Gleichartigkeit des ästhetischen Geschmacks nur eine partielle und beschränkte sein kann, so daß trotz der Übereinstimmung in den Grundzügen an einer großen Mannigfaltigkeit dieser emotionellen Anlagen nicht wohl zu zweifeln ist. Insofern scheinen also die Bedingungen für die Durchführbarkeit des Satzes von der Eigengattungsschönheit tatsächlich einigermaßen erfüllt.

Der Gegenstand zeigt sich jedoch in einem ganz anderen Lichte, sobald man sich mit dem Vorhandensein der allgemeinen Bedingung, mit der bloßen Konstatierung einer mehr oder minder beträchtlichen Variabilität des Schönheitssinnes nicht begnügt und vielmehr ein Verständnis der speziell nach dem Satze des Epicharmus erforderten Variationen dieser Anlage zu gewinnen trachtet. Auch unter den uns wirklich und unmittelbar bekannten Geschmacksrichtungen der Menschen fehlt es nicht an Verschiedenheit, ja, die Fülle von Abwechslung ist hier so bedeutend, die Eigenart der individuellen Verhaltungsweisen so auffallend, daß sich sogar das Sprichwort längst dieses

Digitized by Google

scheinbaren Chaos bemächtigt hat. Die alte lateinische Regel verbietet über den Geschmack zu streiten, nicht nur in der richtigen Erwägung, daß dort, wo das Gefühl das letzte, entscheidende Wort hat, mit Gründen nichts auszurichten ist, sondern wohl auch deshalb, weil der Streit auf diesem Gebiete fort und fort millionenfach entbrennen und niemals ein Ende nehmen würde. Nichts als Laune, Willkür, Zügellosigkeit bietet sich zunächst dem Blick. Allein bei schärferem Zusehen ordnen sich sogar jene Geschmacksbizarrerien, welche durch ihren Kontrast mit der Gefühlsweise der Mehrzahl am lebhaftesten überraschen, meist einer gewissen Regelmäßigkeit unter und hören sie auf, ganz grundlose, unmotivierte Schätzungen, förmliche ästhetische Idiosynkrasien zu sein. Es wäre freilich verlorene Mühe, zwischen dem seltsamen Geschmack des Einzelnen und dem ästhetischen Fühlen der Übrigen einen vollen Einklang herstellen zu wollen; was aber wirklich zusammenstimmt, das sind die Äußerungen des individuellen Geschmacks unter sich, sofern sie die nämliche Klasse von Gegenständen betreffen. Haben wir Gelegenheit, denjenigen, der uns durch die Absonderlichkeit seines ästhetischen Urteils in Erstaunen setzte, auch bei anderen Anlässen zu beobachten, den Eindruck wahrzunehmen, den er von allerlei Dingen empfängt, so erkennen wir, daß die anscheinend unfaßliche ästhetische Reaktion, die Gefühlsschrulle, wie wir zuerst wohl sagten, mit psychologischer Notwendigkeit aus einer eigentümlichen Geschmacksrichtung hervorfließt, die, durch irgend welche Ursachen erzeugt und befestigt, auch sonst unter den entsprechenden Voraussetzungen in die Erscheinung tritt. Und es bedarf nicht einmal immer der länger fortgesetzten Beobachtung; zuweilen reichen geschickt gestellte Fragen, Erkundigungen bei dem Eigner des abnormen Geschmacks selbst oder bei Personen seiner Bekanntschaft, ob ihm dies oder jenes gefalle, vollkommen hin, um die generelle Geschmacksrichtung zu ermitteln. Diese Richtung aber, mag sie auch alles eher als angeboren sein, mag sie sich vielleicht sogar erst in einem späten Lebensabschnitte ausgebildet haben, spielt gegenüber den einzelnen, ihr entsprechenden Manifestationen des Schönheitssinnes die Rolle einer seelischen Anlage; sie beseitigt jenes Bild der Ordnungs- und Zusammenhangslosigkeit in der ästhetischen Sphäre, das uns auf den ersten Augenblick vorgetäuscht wurde, und ersetzt es durch die nicht zu verkennende Ausprägung von Konstanz und Gleichförmigkeit wenigstens in einem Teilgebiet der Geschmacksurteile und der diese Urteile tragenden Emotionen; sie leistet mit einem Wort dem Postulat innerer Gesetzmäßigkeit Genüge, wie es zuvor erhoben und begründet wurde. Bei aller Buntheit der Vorstellungen von schön und häßlich innerhalb der Menschenwelt entdeckt man doch in der

Digitized by Google

ästhetischen Schätzungsweise des einzelnen Menschen gewisse Tendenzen, die wie psychologische Kräfte, seien es auch Kräfte sekundärer, höchst abgeleiteter Art, aufzufassen sind, indem das Gefühlserlebnis des konkreten Falles samt dem Urteile, in welches sich das Gefühl kleidet, mit strenger Folgerichtigkeit aus ihnen entspringt.

Wie schafft nun aber die Variabilität des Geschmacks im Tierreiche jene Tendenzen, Dispositionen, Kräfte oder Anlagen, aus deren Betätigung sich von selber die größte Wohlgefälligkeit des Bildes der eigenen Spezies ergibt? Wo sind die anderen Zeugnisse für die Existenz der jedesmal zu Grunde liegenden eigenartigen Geschmacksrichtungen? Und wenn man schon auf die Beschaffung solcher Zeugnisse verzichtet, weil bei der Zartheit gerade der ästhetischen Gefühlsregungen und der dementsprechenden Schwierigkeit, von den ästhetischen Emotionen der Tiere Kenntnis zu erlangen, die Erfüllung der Forderung wenigstens zur Zeit eine offenbare Unmöglichkeit ist, wenn man also in dem Entgegenkommen gegen die biologische Ästhetik so weit geht, sich mit dem bloßen theoretischen Nachweise der Möglichkeit jener Variationen zufrieden zu geben, wie glaubt man wohl, daß der Nachweis würde erbracht werden können? Die Geschmacksrichtungen, welche zur Bevorzugung des eigenen Typus vor allen anderen Arttypen führen, müssen entweder psychologisch oder unmittelbar physiologisch begründet sein. Zwar scheint die biologische Ästhetik selbst ausschließlich an eine direkte organische Basis zu denken; aber es läßt sich nicht leugnen, daß sie sich damit die Erreichung ihres Zieles noch mehr und in unnötiger Weise erschwert. Man darf daher füglich die Hindernisse, die sie auf ihren eigenen Weg gelegt hat, entfernen und die Bahn dadurch freier machen, daß man auch mit der Eventualität psychologisch begründeter Geschmacksabänderungen rechnet, solcher Variationen des Schönheitssinnes, für die, weil sie eine psychologische Erklärung verstatten, nicht allein und ohne weiteres die organische Struktur oder Funktionsweise in Anspruch zu nehmen ist, obschon sie natürlich so wie jede seelische Tatsache auch ihrerseits ein physiologisches Korrelat besitzen. Nur das wird freilich im Sinne der biologischen Ästhetik von den jeweils hervortretenden Geschmacksrichtungen unbedingt zu fordern sein, daß kraft ihrer Betätigung der Eigengattungstypus für sich, d. h. sofort und schon im Einzelbilde gefällt, daß sein Reiz also, wie ich es früher genannt habe, ein objektiver oder inhaltlicher ist. Denn fast alle Vertreter dieser Ästhetik treffen in der Vorstellung zusammen, daß die ästhetischen Anlagen der Tiere bei der Speziesneubildung mitwirken, indem die erhaltungsfähigsten, den Lebensumständen am besten angepaßten Individuen mit der größten

Digitized by Google

ästhetischen Wohlgefälligkeit und demzufolge auch der größten Anziehungskraft für ihre Genossen ausgestattet sind. Auf die Nachkommenschaft würde dann der Geschmack der ästhetisch-sexuell auswählenden Tiere zugleich mit der vorteilhaften Organisation der ausgewählten übergehen, und der züchtende Kampf ums Dasein hätte doppelte Chancen, ein gutes, tüchtiges Produkt zu liefern, — dafür aber allerdings auch doppelte Arbeit: direkte Beseitigung der Träger einer unglücklichen Körperbildung und indirekte, weil erst die Deszendenz treffende, frühestens mit der zweiten Generation beginnende Ausmerzung der Besitzer eines unglücklichen Geschmacks. Das alles aber setzt selbstverständlich voraus, daß die ästhetischen Anlagen so beschaffen sind, daß schon von einzelnen, gelegentlich auftretenden Exemplaren des neuen, nützlichen Typus ein erhöhter Reiz ausgeht. Denn da diese Anlagen an der Erzeugung oder vielmehr Fixierung des fraglichen Typus mitbeteiligt sein sollen, so ist natürlich der Gedanke verwehrt, daß sie erst innerhalb der befestigten neuen Art zur Geltung kommen; man wird vielmehr ihre Wirksamkeit auch unter solchen Umständen, wie sie der eigentlichen Entstehung der Spezies vorangehen, mithin auch dort annehmen müssen, wo die Repräsentanten der physischen Artcharaktere vorerst nur eine zerstreute und vereinzelte Existenz haben. In dieser Annahme liegt nun, wie mir scheint, der Kernpunkt des ganzen Problems; sie hat die allergrößte Wichtigkeit, ja eine für den Erfolg der biologischen Ästhetik geradezu ausschlaggebende Bedeutung; ihre Unvermeidlichkeit vom Standpunkte dieser Ästhetik ist die Quelle aller Schwierigkeiten, der wahre Grund, weshalb die von hervorragenden Schriftstellern versuchte Erklärung der Eigengattungsschönheit mißlingen muß oder, vorsichtiger geredet, nur um den Preis gelingt, daß man sich entschließt, den Glauben an eine durchgängige, auch im Bereich der Geschmacksphänomene waltende psychologische Gesetzmäßigkeit zu opfern.

Große Variabilität des tierischen Schönheitssinnes, so wurde früher erörtert, ist nichts, woran die streng wissenschaftliche Denkart Anstoß nehmen müßte. Dieser sogenannte Sinn umfaßt ja einfach die Lust-, beziehungsweise als Sinn für das Häßliche die Unlustgefühle, welche sich unmittelbar an die Gesichts- und Gehörseindrücke und an die durch diese Eindrücke erweckten Vorstellungen ohne Dazwischenkunft von Überlegung heften, während die andere Hälfte des menschlichen Schönheitssinnes, die Lust an freien Gestaltungen der Imagination und an den Gefühlen, welche durch solche Phantasieschöpfungen hervorgerufen werden, im Tierreiche nicht bloß mit unseren Mitteln schlechterdings nicht zu konstatieren, sondern der Mehrzahl der Arten wohl auch grundsätzlich nicht zuzumuten ist. Die Verschie-

Digitized by Google

denheit der Sinnsubstanzen — dieser Ausdruck in dem weiten Joh. Müllerschen Umfange genommen, so daß er sich auf die Gebilde aller Stationen, von dem peripheren Reizaufnahmeorgan bis zu den nervösen Zentralteilen, bezieht — einerseits und anderseits die verschiedene Höhe der Intelligenzentwickelung können, so wurde weiter festgelegt, mannigfache Verschiedenheiten der ästhetischen Anlagen begründen. Allein das hilft uns nicht das geringste zur Lösung des Problems. Im Gegenteil: solche rationell zu fassenden, wenngleich noch so variablen Anlagen kann die biologische Ästhetik absolut nicht brauchen. Denn wie merkwürdig müßten nicht die Variationsrichtungen abgemessen, wie kunstvoll die Anlagen zugestutzt sein, um durch ihre gesetzmäßige Äußerung in jedem Falle zur größten Wohlgefälligkeit des Typus der eigenen Art zu führen, und zwar — das ist das Entscheidende! — einer Wohlgefälligkeit, die sofort, schon bei erstmaliger Begegnung, diesen Typus ästhetisch über alle anderen Tiererscheinungen hinaushebt! Von ästhetischen Kräften oder Elementen, die derartige Ergebnisse liefern, kann sich gewiß niemand eine Vorstellung machen. Je näher verwandt die Spezies sind und je weniger man nach der Stufe ihrer intellektuellen Ausbildung ein reiches, lebhaftes Assoziationsspiel bei ihnen voraussetzen darf, um so größer wird im ganzen die Schwierigkeit. Es nützt nichts, daß den obigen Darlegungen zufolge zwei sich systematisch sehr nahestehende, jedoch ungleich gefärbte Arten auf denselben Geschmack einen sehr ungleichen Eindruck machen können. Denn erblickt man sogar in dem gleichzeitigen Hervortreten von Variationen des Schönheitssinnes und diesen völlig entsprechenden Variationen des Aussehens innerhalb einer Tierart nichts allzu Unwahrscheinliches, nimmt man den Zufall hin, daß ein neuer, in einigen Individuen schlummernder Geschmack auch Gelegenheit findet, sich zu bewähren, da ihm in der neuen, von dem bisherigen Typus abweichenden Erscheinung einiger anderer Individuen gerade das entgegentritt, was er verlangt, was von ihm am höchsten geschätzt wird, so geht es doch schwerlich an, nächstverwandte Organismen mit einem ganz verschiedenen ästhetischen Farbensinn ausgestattet zu denken. Dies hieße, da hier die Verschiedenheit jedenfalls eine physiologische Grundlage haben müßte, sich in dieselben oder ähnliche Phantastereien verirren, wie sie von Gladstone und Magnus seinerzeit zum besten gegeben, von Grant Allen, Carus Sterne u. a. trotz der scheinbaren Unterstützung, welche ihnen die Tatsachen der Farbenblindheit verleihen, aber wohl hinlänglich widerlegt worden sind.

Wo nun Ideenassoziation für die Natur der ästhetischen Eindrücke wesentlich bestimmend ist, da bedarf es freilich keiner Änderung

Digitized by Google

der sinnlichen Elemente, da erfolgen nach einfachen psychologischen Regeln die merkwürdigsten Wandlungen des Geschmacksurteils. In oft ungeheuerlicher Weise verkehrt sich das Häßliche in Schönes. Die bloße Verknüpfung mit der Vorstellung der Wohlhabenheit und des höheren sozialen Ranges läßt den Chinesen an der Dickbäuchigkeit Gefallen finden; als Zeichen der Zugehörigkeit zu den Intellektuellen oder wenigstens als Symptome der Teilnahme an der Großstadtkultur und als Merkmal weiter Entfernung von bäuerlicher Primitivität wurde und wird vielleicht noch in Amerika eine blasse, fahle Gesichtsfarbe mit blauen Ringen um die Augen geschätzt. Und nicht minder erfolgt auf diesem Wege eine Bevorzugung oder Zurücksetzung, kurz Wertdifferenzierung unter indifferenten, ästhetisch gleichwertigen Eigenschaften. Bei der unwillkürlichen Auffassung bestimmter Züge in Verbindung mit einer bestimmten Augen- und Haarfarbe als des Ausdrucks eines bestimmten Temperaments kann es nicht wundernehmen, daß die allgemeine oder auf einzelne Fälle beschränkte Hochschätzung eines solchen Temperaments zugleich mittels physiognomischer Assoziationen die besondere ästhetische Vorliebe für einen gewissen Gesichtstypus begründet.

Allein wie sollen die Zauberkünste der Assoziation zur Erklärung der eigentümlichen Variationsrichtungen des Geschmacks dort in ausgiebigem Maße verwertet werden, wo stumpfsinnige, vorstellungsarme Tiere die Träger der Geschmacksanlagen sind? Am ehesten könnte vielleicht noch sinnliche Empfindungseinfühlung als eine der verbreitetsten und doch festesten Assoziationsformen auch im Tierreiche den Schönheitssinn bestimmen und umbilden, und es ergäbe sich dann wohl der Fall, daß die Variation des Geschmacks und die ihr entsprechende Variation der körperlichen Eigenschaften nicht nur gemäß den früher dargelegten Annahmen zugleich, jedoch an verschiedenen Individuen, sondern sogar von vornherein an einem und demselben Individuum auftreten. Diese Vereinigung hätte aber nichts Überraschendes; denn sie wäre kein Zufall wie jenes Zusammentreffen des Schönheitssinns des einen mit der äußeren Erscheinung des anderen der abgeänderten Artsprößlinge; die neue körperliche Gestaltung, sofern sie mit vollständigem inneren Gleichgewicht und vollständiger Adaptation an das Milieu verbunden gedacht wird, brächte es vielmehr mit sich, daß ihre Besitzer etwas von dem Wohlgefühl, das den freien Ablauf der Lebensfunktionen in ihrem eigenen Organismus begleitet, auch dann spüren, wenn sie einer der ihrigen gleichen Körpergestalt mit den gleichen für sie selbst lustvollen Bewegungen ansichtig werden. Eine solche Auffassung ist theoretisch gewiß nicht unmöglich, und sie hätte außerdem, wiederum

Digitized by Google

rein theoretisch betrachtet, den Vorteil, daß hiernach die Bevorzugung eines bestimmten Typus eben wegen ihrer Bedingtheit durch die physische Organisation, von jedem, auch dem Weismannschen Standpunkte aus als vererbbar gelten könnte, während es eines weitgehenden Lamarckismus, einer großen Kühnheit in dem Glauben an die Vererbung erworbener Eigenschaften bedürfte, um die Heredität einer rein psychologisch-assoziativ begründeten Geschmacksrichtung für möglich zu halten. Allein das ist, wie gesagt, pure Theorie. Die Beurteilung des praktischen Nutzens der Hypothese für die Aufhellung des Dunkels, welches unter den Voraussetzungen der biologischen Ästhetik das Problem der Eigengattungsschönheit umgibt, kann man füglich jedem überlassen, der die Tatsachen der Naturgeschichte einigermaßen kennt und mit den Prinzipien der Deszendenzlehre vertraut ist. Auch bei Vertauschung der spezifisch Darwinschen Selektions- mit der Mutationstheorie erscheint die maximale Größe des Sprunges, welcher der Natur bei Artenneubildungen zugemutet werden darf, so gering, daß in den meisten Fällen von einer Veränderung des Körperbaues, die sich sogar in veränderten Einfühlungsassoziationen ausdrückt, nicht wohl die Rede sein kann.

Diese geringe Distanz zwischen Mutter- und Tochterart, wie sie jedenfalls als Regel anzunehmen ist, stellt überhaupt die schlimmste Klippe für die heute beliebten Anschauungen vor und macht diese unausweichlich scheitern, auch dann, wenn sie sich zu ihrer Durchführung nicht gerade der zuletzt erörterten Annahme bedienen. Man vergegenwärtige sich nur klar die Differenzen zwischen zahllosen, in unmittelbarem Abstammungsverhältnis stehenden Spezies: eine kleine, lokale Verschiedenheit der Zeichnung, ein nicht sehr erheblicher Unterschied der Körpergröße, die Ungleichheit in der Form oder Volumsentwickelung eines kaum in die Augen fallenden, sicherlich nicht das Totalaussehen dominierenden Teiles, höchstens noch ein winziges Mehr und Weniger von Gedrungenheit oder Schlankheit ist alles, was sie der äußeren Erscheinung nach trennt, — und man frage sich dann, durch welche Geschmacksvariation wohl der Typus der jüngeren Art in ihrer eigentümlichen Abweichung von der Mutterform gezüchtet werden konnte! Daß der Kampf ums Dasein trotz der geringen äußerlichen Differenzen Anhaltspunkte für seine auslesende Tätigkeit findet, wird aus jenen Korrelationen, für die Darwin so schöne Beispiele gegeben hat, aus der größeren allgemeinen Lebenszähigkeit oder wenigstens der besseren Anpassung an die augenblicklichen Existenzverhältnisse auf Seite der mit den neuen Merkmalen ausgestatteten Individuen genugsam verständlich; für alle Zeiten unverständlich aber wird es bleiben, wie auch der ästhetische Sinn vermöge einer besonderen Gestaltung seiner

Digitized by Google

Dispositionen in der nämlichen Richtung auslesend tätig sein und so den Artbildungsprozeß fördern und beschleunigen soll. Man braucht sich wahrlich nicht erst von Vischer oder einem anderen Berufsästhetiker über die Oberflächennatur des Schönen belehren zu lassen, um einzusehen, daß dasjenige, woran der züchtende physische Existenzkampf angreift, die innere Konstitution, für den ästhetischen Sinn gar nicht vorhanden ist, daß dieser letztere sich nur an die sichtbaren Eigenschaften der Spezies halten und daher die ihm zugeschriebene Selektionswirkung lediglich unter der Bedingung hervorbringen kann, daß eben jene verschwindenden, kaum merklichen Unterschiede für ihn maßgebende Bedeutung erlangen. Auf Grund welcher Geschmacksrichtungen, welcher ästhetischen Kräfte oder Elemente aber eine solche Bedeutung sich einstellt, vermag kein Psychologe zu ahnen, geschweige denn zu begreifen.

Nun könnte man allerdings sagen, daß in derlei Fällen die auslesende Aktion des Kampfes ums Dasein überhaupt gar nicht durch Besonderheiten des Schönheitssinnes unterstützt wird, und man könnte auf die Kreuzungen unter verwandten, aber immerhin wohlgetrennten Arten hinweisen als ein Zeugnis dafür, daß der Geschmack der Tiere zuweilen wirklich nicht fein genug nuanciert und differenziert sei, um zwischen so ähnlichen Bildern, wie sie manche Nachbarspezies oder selbst Nachbargattungen darbieten, einen Unterschied zu machen. Ist ja doch die Gattenwahl das einzige empirische Fundament, auf welches sich unter Benutzung menschlicher Analogien die biologische Ästhetik stützt, wenn sie die besondere Wohlgefälligkeit der Erscheinung der eigenen Art behauptet. Mag sie für die Wirksamkeit anderer ästhetischer Reize auch andere Beobachtungen ins Feld führen, — ihre Annahmen von Eigengattungsschönheit beruhen ausschließlich auf der Überzeugung, daß auch im Tierreiche die sexuelle Verbindung durch den Schönheitssinn bestimmt und geleitet wird. Allein gerade weil es sich so verhält, erscheint jener an sich sehr plausible und vernünftige Einwurf vom Standpunkte der modernen Vorstellungsart aus, um die sich diese Betrachtungen drehen, als eine überaus gefährliche Ausrede. Wenn der Satz Kronfelds, »daß, wo immer Schönheitsempfinden von Tieren geäußert wird, dies bei der Gattenwahl geschieht, — oder besser gesagt, daß die Gattenwahl uns die einzig sicheren Kriterien für die Wirksamkeit eines Wahlvermögens von Schönem im Leben der Tiere gibt«, — wenn dieser Satz unstreitig als oberster Grundsatz die biologische Ästhetik beherrscht, dann begreift es sich vielmehr, daß auch der Satz des Epicharmus mehr oder weniger bewußt im Hintergrunde aller ihrer Räsonnements steht. Sie entschließt sich eben nicht, und zwar von ihrem Standpunkte aus

Digitized by Google

mit Recht, bei den verschiedenen Tieren ein verschiedenes Verhältnis zwischen Geschlechtstrieb und Schönheitssinn anzunehmen, bei den einen den physischen Trieb unter die Herrschaft des Geschmacks zu stellen, bei den anderen die sexuelle Wahl unabhängig vom ästhetischen Gefühl sich vollziehen zu lassen. Nun ist aber nicht zu verkennen, daß jene Vermischungen mit fernerstehenden Arten immerhin nur Ausnahmsfälle sind, daß normalerweise auch in den Sphären, in welchen Kreuzungen vorkommen, das Tier sich mit den ihm nächststehenden, zur engeren Gruppe gehörigen Individuen paart. Macht man also den ästhetischen Sinn für die Gattenwahl im allgemeinen verantwortlich, dann muß man ihm auch diese feinere Entscheidung aufbürden: es liegt dann zum mindesten außerordentlich nahe, die Tatsache, daß die Exemplare derselben Spezies im großen und ganzen allen übrigen, auch den im naturhistorischen Sinne gattungsgleichen Individuen vorgezogen werden, auf die scharfe Bestimmtheit des ästhetischen Geschmacks zurückzuführen. Ja, eine solche Erklärung der Inzucht innerhalb der Artgrenzen aus einem sehr spezifizierten und nach gewisser Richtung empfindlichen Schönheitssinne ist für die Vertreter der fraglichen Denkweise geradezu eine logische Notwendigkeit, wenn sie nicht die geschlechtliche Wahl als das Resultat des Zusammenwirkens mehrerer Kräfte, unter welchen das ästhetische Gefühl nur eine einzelne Komponente ist, ansehen wollen. Die Eigengattungsschönheit müßte danach richtiger, dem wissenschaftlichen Sprachgebrauche gemäßer Eigenartschönheit heißen, und ich habe wirklich nur einerseits um des populäreren Klanges willen, anderseits wegen der besonderen, aber, wie sich zum Schlusse zeigen wird, ganz falschen Form, die man dem Satze des Epicharmus in seiner Anwendung auf den Menschen zu geben pflegt, die erstere Bezeichnung gewählt.

Der Grund aber, der die biologische Ästhetik bestimmen muß, die Gültigkeit der These von der Eigengattungsschönheit so weit als nur irgend möglich, also bis auf die Spezies oder selbst Varietäten auszudehnen, ist ein methodischer. Diese »Ästhetik« zieht sich selbst den Boden unter den Füßen weg, wenn sie psychologischen Erwägungen von dem Charakter der hier gepflogenen Gehör schenkt, wenn sie es zuläßt, daß von ihrem Prinzip nur da Gebrauch gemacht wird, wo die Möglichkeit seiner Durchführung einleuchtet oder wo doch eine Gewähr besteht, daß die Erklärung nicht auf allzugroße innere Schwierigkeiten stößt. Denn wann das von ihr geforderte Hand-in-Hand-gehen der natürlichen Auslese und eines vererbbaren ästhetischen Geschmacks, der durch ganz bestimmte Bilder aufs stärkste angezogen wird, psychologisch verständlich und ob es dies überhaupt

Digitized by Google

in irgend einem der unzähligen Fälle von Speziesneubildung und Spezieserhaltung ist, darüber läßt sich bei unserer so dürftigen Kenntnis der Tierseele kaum ein sicherer Aufschluß gewinnen. Es mag ja manchem kritischen Kopfe überhaupt eine haltlose Prätention scheinen, bestimmen zu wollen, welche Vorgänge sich in dem Inneren der Tiere bei Ausübung gewisser Tätigkeiten regen; wird aber einmal grundsätzlich die Berechtigung jenes Verfahrens zugestanden, welches die geschlechtliche Wahl als die Manifestation eines eigenartigen Schönheitssinnes deutet und auf Grund dieser Deutung das ästhetische Gefühl ebenso zur Frucht wie zum Hilfsmittel der natürlichen Auslese stempelt, dann stellt es in der Tat eine unvermeidliche methodische Konsequenz vor, sich erstens um die psychologischen Bedingungen der Wirksamkeit des Mittels nicht zu kümmern und zweitens bei allen wohl äquilibrierten und an die Außenwelt vollkommen adaptierten Arten den ästhetischen Sinn unaufhörlich an der sogenannten konservativen Anpassung beteiligt zu denken. Seine Beteiligung erfolgt aber selbstverständlich in der Weise, daß er den dermaligen, fertigen, wirklich ausgeprägten Arttypus bevorzugt und daher zur sexuellen Wahl der Träger dieses Typus drängt. Eine Einschränkung der Betrachtungsart auf Stücke des Totalbildes, auf diejenigen Speziesmerkmale, deren Nutzen evident ist, verbietet sich durch die Unmöglichkeit, zu entscheiden, ob scheinbar indifferente Charaktere nicht etwa infolge von Korrelationen trotzdem zur nützlichen Artausrüstung gehören.

Es wäre zwar zu viel gesagt und würde auch einen Widersinn einschließen, wenn man behaupten wollte, daß die Auffassungsweise, von der hier überall die Rede ist, nur naturgeschichtlich und gar nicht psychologisch orientiert sei. In Wahrheit ruht auch sie auf einer erfahrungsmäßig psychologischen Basis, nämlich auf der Beobachtung verschiedener menschlicher Geschmacksrichtungen, woran sich die biologische Erkenntnis schließt, daß diese Richtungen vermöge der von ihnen zumeist geschätzten Eigenschaften eine sehr verschiedene, bald segensreiche, bald verderbliche Bedeutung für die Tüchtigkeit und den Bestand der Rasse gewinnen können. So viel steht jedoch fest, daß auf dem fraglichen Standpunkte das Faktum dieser Geschmacksrichtungen als letzter Erklärungsgrund behandelt und daß jeder Zergliederung oder Verdeutlichung des Faktums selbst gleichsam prinzipiell aus dem Wege gegangen wird. Trotz der Anlehen, welche man bei der Psychologie insofern macht, als man sich von ihr die einfache Tatsache geben läßt, verschmäht man es also, streng konsequent die psychologisch-ästhetische Methode durchzuführen. Daraus folgt aber weiter, daß man sich, wenn schon jene Bahn betreten wurde, nicht durch Schwierigkeiten der früher erläuterten Art darf

Digitized by Google

irre machen lassen, daß es nicht angeht, in einzelnen Fällen, wo die Unbegreiflichkeit der Sache besonders in die Augen springt, mutlos das eigene Prinzip hinzuwerfen. Wer hat eine so genaue Kenntnis der Tierseele, daß er ausmachen wollte, wo jene Unbegreiflichkeit nicht existiert und wo die Mitwirkung des Geschmacks an einer Artneubildung oder an der konservativen Anpassung einer Spezies aus den vererbbaren primären Anlagen dieses Geschmacks wirklich zu verstehen ist?! Was bleibt aber dann von der ganzen, mit so großem Aplomb auftretenden Lehre, die sich als Erklärung des tierischen und des menschlichen Schönheitssinnes zugleich gibt, übrig als die vage Vermutung, es könnten gelegentlich, wenn infolge des spezifischen Geschmacks bestimmte, für die Art nützliche Akte vollzogen werden, das ästhetische Gefühl und der unmittelbar auslesende Kampf ums Dasein zusammenwirken, es könnten speziell auch da, wo die vom Schönheitssinne diktierten oder sollizitierten Akte sich auf die Gattenwahl beziehen, beide Mächte eine harmonische, auf dasselbe Ziel, nämlich die Produktion desselben Typus gerichtete Tätigkeit entfalten?! Bei der Annahme dieser bloßen Möglichkeit heißt es stehen bleiben; jede Ausnützung des allgemeinen Gedankens durch dessen Anwendung auf bestimmte einzelne Fälle ist untersagt, — die Interpretation der Scheu einer Tierart vor gewissen schädlichen Dingen im Sinne eines gezüchteten Häßlichkeitsgefühls ebenso wie die Auslegung der bei der Paarung sich kundgebenden Vorliebe für gewisse Erscheinungen als eines eigenartigen ästhetischen Wohlgefallens, das dank seiner Nützlichkeit erhalten, mehr und mehr verbreitet und schließlich dem bleibenden psychischen Besitzstand der Spezies einverleibt wurde. Hier gilt also das Entweder-oder. Entweder läßt man sich überhaupt auf die Hypothesen nicht ein, welche geistvolle Köpfe seit Dezennien über die Ausbildung des Schönheitssinnes unter dem regulierenden Einflusse der Selektion als »evolutionistische Ästhetik« zu entwickeln pflegen, oder man tritt diesen so beliebten Anschauungen bei; diesfalls aber hat man auch die Folge der Ansichten mit in den Kauf zu nehmen: die Verzichtleistung auf ein psychologisches Verständnis. Ein Haltmachen aus inneren psychologisch-ästhetischen Gründen bedeutet einen Riß in der Mauer, der den Einsturz des ganzen Gebäudes nach sich zu ziehen droht.

Allerdings jedoch ist der Verzicht nirgends unabweisbarer als gegenüber dem Wohlgefallen an der eigenen Gattung, das immer zu bestehen scheint und das eben drum, entsprechend den Transformationen der Gattung selbst, seinen Gegenstand beständig wechselt, das mithin als an dem Gegenstande für sich oder dem Bildinhalte haftendes, nachdem die anderen, auf Grund der ästhetischen Erfah-

Digitized by Google

rung des Menschen anzunehmenden Geschmackselemente doch nicht einer steten Veränderung unterliegen können, offenbar bedingt, daß der Reiz einer so ungemein komplizierten, buntscheckigen und mannigfach gegliederten Erscheinung wie derjenigen eines höheren Tieres auch seinerseits zu den ästhetischen Elementen zählt. Mit dem Gedanken einer sehr beträchtlichen Variabilität des Schönheitssinnes, sofern dieselbe die eigentlichen, allgemeinen, sich in verschiedenen ästhetischen Tatsachen kundgebenden Elemente betrifft, ist also, wie früher im einzelnen dargetan wurde, der biologischen Ästhetik wenig gedient; ja, diese setzt sich sogar einer großen Gefahr aus, wenn sie eine derartige, bis in die letzten Kräfte hinabreichende Variabilität allzusehr in Anspruch nimmt. Die wahren psychologischen Elemente sind ihrer Natur nach eigenwillig und rücksichtslos; sie funktionieren unbekümmert um das Ergebnis; sie müßten ohne äußeren Zwang, ohne Hemmung ihrer natürlichen Tendenz durch fremde Faktoren gerade bei höchster Variabilität alle möglichen anderen ästhetischen Reaktionen gegenüber dem Bilde der eigenen Spezies ebenso oft oder vielmehr unvergleichlich öfter bewirken als die im Satz des Epicharmus ausgesprochene, und auch der Kampf ums Dasein als hemmende, beschränkende Macht kann die Sicherheit des Ergebnisses, die feste Ordnung, wie sie in der stets zu Tage tretenden Eigengattungsschönheit liegt, mittels seiner ausjätenden Tätigkeit nur dann herbeiführen, wenn sich wenigstens vereinzelt unter den Variationen der elementaren Geschmacksanlagen solche befinden, durch deren gesetzmäßige Betätigung die gerade für die Arterhaltung notwendigen oder nützlichen Eigenschaften mit dem größten ästhetischen Reiz ausgestattet werden. Der Existenzkrieg muß Material und Gelegenheit zur Auslese haben. Ob man aber bei exklusiver Voraussetzung derjenigen Elemente, welche die wissenschaftlich psychologische Ästhetik zu Grunde legt, eine solche Gelegenheit annehmen, ob man glauben darf, daß der Natur inmitten einer Fülle unpassender, d. h. biologisch schädlicher Geschmacksmodifikationen immerhin auch die zur Züchtung geeigneten dargeboten werden, erscheint nach dem früher Auseinandergesetzten wenigstens in sehr vielen Fällen recht zweifelhaft. Denn man kann sich, wie gezeigt, beim besten Willen eine Abart des »Farbensinns« nicht vorstellen, die auf eine unscheinbare lokale Zeichnung erpicht ist oder an dem Wegbleiben dieser Zeichnung besonderes Wohlgefallen findet; man kann sich schlechterdings keinen Begriff von dem Wesen und den Gesetzen eines objektiven oder absoluten, d. h. schon auf das zum ersten Male gesehene, für sich betrachtete Gestaltbild ansprechenden Formensinns machen, dessen Eigenart sich darin äußert, daß aus der geringfügigen Verlängerung des einen und

Digitized by Google

der ebenso unbedeutenden Verkürzung des anderen Körperteils, aus der Verbreiterung dieses und der Verschmälerung jenes Stücks bei unveränderter Zahl, Symmetrie und Mannigfaltigkeit der Stücke, bei gleicher Verteilung der geraden und krummen Linien eine wesentliche Erhöhung der ästhetischen Wirkung resultiert. Und doch sind nach der herrschenden Ansicht derlei Effekte den Variationen des Schönheitssinnes vorgezeichnet. Nicht also die Veränderlichkeit des Geschmacks an sich ist das Problem, sondern die vorauszusetzende Variabilität des Geschmacksinhaltes und die gleichermaßen vorausgesetzte Festigkeit der formalen Beziehung, durch die diese Variabilität gefordert wird. Je weiter und freier der Spielraum der abändernden Kräfte, umso rätselhafter wird das andere Verhältnis, die strenge Konstanz, womit sich der Geschmack jeder Spezies auf ihre eigene körperliche Bildung berechnet zeigt. Daß hier nie ein ungünstiger Eindruck als Folge der allgemeinen emotionellen Veranlagung zu stande kommt, daß jede Art den genau für sie passenden Geschmack hat, jeder physischen Organisation, wie und wo immer sie sich gebildet haben möge, gerade die Gefühlskräfte beigesellt sind, deren Aktion dank ihrer inneren Gesetzmäßigkeit ganz von selber die besondere ästhetische Vorzüglichkeit, wo nicht Unübertrefflichkeit des Bildes dieser Organisation und damit die Erhaltung der Art ergibt, — das betrachtet alle Welt als selbstverständlich, und doch wäre es vom Standpunkte der wissenschaftlichen, analytischen Ästhetik, die den elementaren Reiz eines zahlreiche Eindrücke in sich fassenden Bildes nicht zulassen kann, nicht sowohl ein Kuriosum als besser ein Wunder zu nennen. Da ist auch alle Anrufung der psychischen Polymorphie im Tierreiche fruchtlos. Mit dem behaupteten chaotischen Wechsel auf der einen Seite kontrastiert eben zu grell — ich spreche immer im Sinne des Epicharmus und der landläufigen Meinung — die starre, unaufhebbare Bindung an die Regel auf der anderen.

(Schluß folgt.)

Digitized by Google

VI.

Die ästhetische Bedeutung der Spannung.

Von

Karl Büchler.

I. Spannungsempfindung und Spannungsgefühl nach der psychologischen Bedeutung.

Mit Spannung erwarten wir die bedeutsamen Ereignisse des Lebens, mit Spannung begleiten wir unsere eigene Tätigkeit, mit Spannung verfolgen wir auch das ästhetische Geschehen. Dies Erlebnis der Spannung, das so einfach und gleichartig erscheint, zeigt sich aber bei näherer Betrachtung oft reich an verschiedenartigen Gefühlstönen. Es bedarf einer genauen Zerlegung, um die Zugehörigkeit der einzelnen Empfindungselemente auch richtig zu erkennen [1]). Ein Teil läßt sich auf einen verursachenden Gegenstand beziehen, auf das Objekt; es sind die Empfindungen in der jetzt allgemein üblichen Bedeutung des Wortes [2]). Der andere Teil wird uns nur als Zuständlichkeit bewußt, als unser subjektiver Anteil, und wird mit dem Namen Gefühl bezeichnet. So unterscheidet man auch an der Spannung eine Spannungsempfindung und ein Spannungsgefühl [3]). Beide kommen nun viel häufiger vor, als gemeinhin angenommen wird. Unter den Psychologen hat am meisten wohl W. Wundt darauf hingewiesen; für die Ästhetik haben besonders Fr. Th. Vischer und Th. Lipps den Begriff der Spannung verwendet. Von ihren Theorien wird weiterhin im einzelnen zu reden sein; im wesentlichen aber stimmen sie mit der Ansicht überein, die im folgenden dargestellt ist.

Am deutlichsten für die Beobachtung sind zunächst die Spannungsempfindungen unserer Bewegungsorgane, des Tastsinns ganz allge-

---

[1]) Vgl. Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik, Hamburg und Leipzig, I. Bd., 1903 (zitiert: Ästhetik), wo S. 171 ff. der ganze Bewußtseinskomplex, der sich mit dem Heben eines Steines verbindet, gerade unter dem Gesichtspunkt der Spannung sehr schön auseinandergelegt wird.

[2]) W. Wundt, Grundriß der Psychologie, 7. Aufl., Leipzig 1905 (zitiert: Gr. d. Psych.), S. 34/35 u. 43.

[3]) Über ihre Abgrenzung bei W. Wundt, Grundzüge der physiologischen Psychologie, 5. Aufl., Leipzig 1902/1903, 3 Bde. (zitiert: Phys. Psych.); Bd. II, S. 326 u. 334.

Digitized by Google

mein [1]). Mit allen stärkeren körperlichen Bewegungen sind lebhafte Spannungsempfindungen verbunden, die teils von den Muskeln, teils von der Haut stammen. Auch wo es zu keiner äußeren Bewegung kommt, machen sich oft Spannungsempfindungen bemerkbar, gleichsam als Ansatz zu Bewegungen. Ebenso sind die Bewegungen des Auges von Spannungsempfindungen begleitet, und aus ihrer Vergleichung entsteht zu einem großen Teil das Maß für zurückgelegte Raumgrößen [2]). Überhaupt sind an dem Zustandekommen der räumlichen und zeitlichen Vorstellungen gewisse Spannungsempfindungen beteiligt [3]). Schließlich ließe sich jede Reizung unserer Sinne als eine Anspannung der betreffenden Sinne betrachten, und bei jedem aufmerksamen Gebrauch derselben kommt sie wohl auch deutlich zum Bewußtsein. Sie ist immer das dynamische bezw. formale Element, das den Inhalt oder die ästhetische Sinnesqualität begleitet [4]). So können wir dann das ganze Gebiet unserer Sinnlichkeit, sowohl wenn sie durch die »äußere« Wirklichkeit, als wenn sie durch die »inneren« Erinnerungsvorstellungen angeregt wird, in fortlaufenden Anspannungen durchwandern. Ihre verschiedenen Grade werden gewöhnlich nur durch allgemeine Bezeichnungen wie: stark, schwach, angegeben; genauere Abstufungen könnte erst die Psychophysik festzustellen versuchen.

Die physiologische Psychologie übernimmt es einstweilen, die hauptsächlichsten Bedingungen aufzufinden, die bei dem Vorgange wirksam sind. Es sind einerseits Reize, die eine bestimmte Stärke haben, andererseits unsere Nervenspannungen, die ein Anspannen überhaupt erst ermöglichen [5]). Die mathematischen Naturwissenschaften und speziell die Physik beschäftigen sich mit der objektiven Seite, d. h. sie bestimmen den äußeren Reiz als Schwingungen von bestimmter Größe und Anzahl. So beziehen wir dann unsere subjektive Spannungsempfindung auf ein »anspannendes« Objekt, bezw. auf Schwingungen oder Spannungen im Objekte. Von der weiteren naturwissenschaftlichen Ausgestaltung des Spannungsbegriffes seien hier

---

[1]) Wundt, Gr. d. Psych. S. 57, teilt die inneren Tastempfindungen nach ihren Entstehungsbedingungen ein: in Bewegungs- oder Kontraktionsempfindungen und Spannungs- oder Kraftempfindungen.

[2]) Ebenda S. 146/147, 155/156, 158.

[3]) Ebenda S. 156 u. 179. Ausführlicheres wissenschaftliches Material heranzuziehen würde den Rahmen der Arbeit überschreiten; dies gilt teilweise auch von manchen folgenden Angaben.

[4]) Vgl. Kant, Kritik der Urteilskraft § 51, 3. »Stimmung (Spannung) des Sinns« u. s. w.

[5]) So versucht Semi Meyer, Übung und Gedächtnis, Wiesbaden 1904, die Gedächtnisfunktion durch Entstehung und Veränderung von Spannungszuständen der Nerven zu erklären; z. B. S. 57 ff.

Digitized by Google

nur die elektrische Spannung, die Oberflächenspannung, der Ton (vom griechischen τόνος = Spannung) erwähnt [1]). Endlich wird der »Kraftbegriff« der objektive Ausdruck für die erlebten Spannungsempfindungen, und alle Bewegung erscheint dem Physiker als Umwandlung von potentieller Energie oder Spannkraft in aktuelle.

Während also die Spannungsempfindungen auf das Objekt hinleiten, wird in den Spannungsgefühlen das eigenste Wesen des Subjektes berührt. Die Spannung ist wohl immer nach beiden Seiten hin orientiert, da ja zu jeder psychologischen Erfahrung Empfindungen und Gefühle als objektive und subjektive Faktoren gehören [2]). Wo eine Spannungsempfindung erregt wird, zeigt sie sich mit einem Spannungsgefühl verbunden. Das häufige Vorkommen der Spannungsgefühle ist vornehmlich durch Wundt festgestellt worden; ja er neigt dazu, sie nicht nur als die häufigsten [3]), sondern sogar als die ständigen Begleiter unserer sonstigen Bewußtseinszustände anzunehmen. Die Grundtatsache des Spannungsgefühles ist jedenfalls in seinem Begriff der Apperzeption gefaßt, in dem einfachen Akt der Aufmerksamkeit, der von Spannung und Lösung begleitet ist [4]). Von dieser klaren Auffassung eines psychischen Inhaltes oder Bewußtwerdung desselben sagt er ganz deutlich, »daß es einen Apperzeptionsakt ohne Spannungsgefühle überhaupt nicht gibt« [5]). Denn die Spannung der Aufmerksamkeit ist »immer beides zugleich: ein Spannungsgefühl und eine dieses Gefühl begleitende Spannungsempfindung«; und diese Spannungsempfindungen treten namentlich in den Muskelgebieten der Sinnesorgane auf [6]). So sind also alle Vorgänge der Aufmerksamkeit, der unwillkürlichen und der willkürlichen, von Spannungsempfindungen und Spannungsgefühlen begleitet, nicht nur das einfache Wahrnehmen (Apperzipieren), sondern auch das Vorstellen, das Denken und ganz besonders die Willensvorgänge. Diese Spannungen, die auch dem ungeschulten Blicke bemerkbar sind, stellen sich für die Forschung als

---

[1]) Aus der Verwandtschaft der Begriffe Spannung, Ton, Zahl ergeben sich bedeutsame metaphysische Perspektiven (Pythagoräer), auf die nur kurz hingewiesen sei.

[2]) Wundt, Gr. d. Psych. S. 44.

[3]) Wundt, Phys. Psych. III, S. 93 u. II, S. 296, »durch das beinahe jeden Sinnesreiz begleitende Spannungsgefühl«.

[4]) Wundt, Gr. d. Psych. S. 252. — Dieser Begriff hat hier lediglich empirisch-psychologische Bedeutung, Phys. Psych. III, S. 350.

[5]) Wundt, Phys. Psych. II, S. 334/335.

[6]) Näher beschrieben wird diese Beteiligung der Spannungsempfindungen und -gefühle an der Apperzeption bei Wundt, Gr. d. Psych. S. 264 und Phys. Psych. III, S. 366. Aber auch Th. Ziehen, Leitfaden der physiologischen Psychologie, 6. Aufl., Jena 1902, S. 208, wenngleich viel enger gefaßt. Umfassender wieder bei Th. Lipps, Ästhetik I, S. 295/297.

Digitized by Google

bereits zusammengesetzte Formen dar, während jene einfachen nur der psychologischen Beobachtung zugänglich sind.

Ehe wir an die verwickelteren Vorgänge herantreten, sind noch die physiologischen Erscheinungen zu nennen und der Gefühlston der Spannung näher zu beschreiben. Als physiologische Rückwirkung der Spannungsgefühle ergibt sich Verlangsamung und Schwächung des Pulses, und »starke, manchmal bis zum völligen Stillstand führende Respirationshemmung« [1]). Das angespannte Sinnesorgan zeigt dabei meist eine gewisse starre Unbewegtheit, die im Vergleich zu den inneren Erlebnissen geradezu komisch wirken kann. Die physiologischen Kennzeichen sind aber nicht im einzelnen erforderlich, um Spannung festzustellen; denn das Vorhandensein von Spannung ist bereits begrifflich (in der Apperzeption) gesichert. Gewöhnlich wird diejenige Spannung, die mit deutlichen physiologischen Merkmalen auftritt, körperliche genannt, und wenn die körperliche Veranlagung einseitig bestimmend wird, pathologisch. Fehlen äußere Kennzeichen und kann das Gefühl nicht weiter lokalisiert werden, so spricht man von seelischer Spannung. Feinere seelische Spannungen verbergen sich leicht unter dem Fluß der psychischen Inhalte und werden dann von den anderen Gefühlstönen verdeckt, die im Fortgang des psychischen Geschehens aufgeregt wurden.

Wenn man nun den eigensten Gefühlston der Spannung angeben soll, so begegnet man der Schwierigkeit, die allen Gefühlsbeschreibungen entgegensteht. Man kann nur die benachbarten Gefühlsrichtungen nennen, um ungefähr die Region zu bezeichnen, in der das betreffende Gefühl zu finden sei. So wird dann Spannung als ein Mittelding von Erwartung und Zweifel, Wunsch und Furcht, Ungeduld und Neugier geschildert. Aber das sind alles schon Vermischungen mit anderen Gefühlskomponenten, die in dem einfachen Gefühle nicht anzutreffen sind. In der einfachen Form hat sie nur den Charakter des dunkeln Ausdehnens und Drängens. Jedenfalls ist sie nicht mit der Unlust identisch, wie manchmal angenommen wird, noch regelmäßig damit verbunden [2]). Daher ist das vielbehandelte Dilemma, ob Spannung an sich Lust oder Unlust erwecke, als unrichtig gestellt abzuweisen. Man wird sich dabei auf den Standpunkt Fr. Th. Vischers stellen dürfen, daß gleichzeitig sowohl Momente der Lust als der Unlust sich der Spannung beigesellen können [3]), und dann die Benennung nach dem Überwiegenden wählen. Man spricht dann von banger,

[1]) Wundt, Gr. d. Psych. S. 105.

[2]) Wundt, Phys. Psych. III, S. 220.

[3]) Fr. Th. Vischer, Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, 3 Teile, Stuttgart 1846—1858; z. B. I, S. 328 und öfter.

Digitized by Google

unheimlicher Spannung, aber auch von aufregender, lustiger, getroster Spannung. Alle Spannungen, die im Bereiche unserer Kraft liegen, werden also meist lustvoll verlaufen, freilich Kraft in einem feineren Sinne verstanden, wo auch die allerfeinsten Ermüdungen in Betracht gezogen werden [1]). Auf diejenigen Anspannungen aber, die über unser Vermögen gehen, werden wir wohl immer unlustvoll reagieren. Der Lustgehalt hängt also durchaus von der individuellen Disposition des Aufnehmenden ab. Aber bedeutungsvoller als diese Abrechnung nach Lust und Unlust [2]) scheint mir das tiefe Erfaßtwerden zu sein, in das uns die Spannung hineinzieht. In der Spannung wird es deutlich, wie tief wir beteiligt sind an einem Vorgange, einerlei wie er betont ist. Denn wenn wir einmal in irgend einer Richtung gespannt sind, wird sich nebenbei immer einige Lust einstellen, da »das Lustgefühl nichts ist als der Ausgleich zu hoher Affekts- und Sensibilitäts-Spannungen — gleichgültig welcher Art« [3]).

Während die Lust- und Unlustmomente als Gefühlskomponenten der Spannung anzusehen sind, gehört der Zeitcharakter zu ihrem Wesen. Ich habe bereits darauf hingewiesen, daß die Spannungsempfindungen zu den zeitlichen Vorstellungen in einer gewissen Beziehung ständen; noch deutlicher ist der zeitliche Charakter der Spannungsgefühle. Starke Aufmerksamkeit oder Spannung oder Konzentration bewirkt eine überraschende Zeitverkürzung, ja sogar sogenannte zeitlose Augenblicke. Sobald man dann noch die psychologische Unterlage abstreift, bleiben die zeitlosen seelischen Inhalte oder Werte übrig, die philosophisch *sub specie aeternitatis* formuliert werden. Der Höhepunkt der Spannung kommt uns dabei erst nachträglich zum Bewußtsein; jedenfalls waren wir nicht ganz erfüllt, solange uns Zeit zu gleichzeitiger Beobachtung unser selbst blieb. Man mache die Probe darauf bei einer guten dramatischen Aufführung, an die man mit der Absicht auf Selbstbeobachtung herangehe; sobald wir einmal wirklich ergriffen waren, vergaßen wir unseren ursprünglichen Zweck und erinnerten uns erst beim Aktschlusse daran. Denn jedes Beobachten ist wieder besondere Aufmerksamkeit, besondere Spannung. Und am stärksten erfolgt diese Verengung des hellen, kritischen Bewußtseins im dramatisch tätigen Menschen. Sie mag verschieden stark und rasch in einem Menschen um sich greifen, und es scheinen dabei nicht nur nach den Temperamenten, sondern auch nach dem Geschlechte Ver-

[1]) Vgl. A. Mosso, Die Ermüdung, Leipzig 1892.

[2]) Die Spannung als Affektgenuß behandelt C. Lange, Sinnesgenüsse und Kunstgenuß, Wiesbaden 1903; z. B. S. 15 u. 25.

[3]) Ernst Jentsch, Die Laune, Wiesbaden 1902 (Sammlung Löwenfeld-Kurella Nr. 15), S. 18.

Digitized by Google

schiedenheiten zu bestehen. Aber immer hinterläßt der Verlauf der Spannung einen entsprechenden zeitlichen Eindruck, nämlich wie sehr oder wie wenig wir von unseren Erlebnissen erfüllt waren. Dabei kann ein und derselbe Inhalt (d. h. begrifflich derselbe, nicht psychologisch) mit verschieden starken Spannungsgefühlen auftreten, je nach der Konstellation der übrigen Vorstellungen. Wenn man sich auch eine einzelne und einmalige Vorstellung mit einem Spannungsgefühl von bestimmter Stärke verbunden denken kann (entsprechend der jeweiligen physiologischen Innervation), so gewinnt doch in dem fortwährenden Wechsel des psychischen Geschehens bald dieser, bald jener Vorstellungsinhalt höchste Spannung und Intensität. Wenn irgend etwas, so ist die Spannung das drängende und vorwärts leitende Moment in allem Bewegen und Leben, und stets wirken sich neue Spannungen, Tendenzen oder Motive aus. Der seltene Fall, wo auch nicht die mindeste Spannung mehr sich regt, heißt Bewußtseinsleere[1]). Sonst melden sich meist mehrere Spannungen an, sich entweder zu einer Gesamtspannung einigend, oder in Einzelspannungen auseinanderstrebend[2]). Aus dieser Vielfältigkeit der Motive entsteht dann ein Kampf, in dem sich die einzelnen Strebungen teils zu höheren Leistungen treiben, teils hemmen und lahmlegen.

Als notwendige Entsprechung muß nämlich immer eine zweite, entgegengesetzte Spannung oder Hemmung gedacht werden, gegen die bezw. an welcher sich die erste Spannung entfaltet. Das Moment der Hemmung wohnt der Apperzeption von Anfang an bei und verhindert den Zustrom von Assoziationen, die sich ihrerseits wieder als selbständige Spannungen auswirken würden[3]). Zugleich wird durch diese Hemmung die Spannung deutlicher[4]), sowohl im psychischen als im physischen Geschehen. Mannigfaltig sind die Bezeichnungen für solche Widerstände und den aus der Zweiheit entstehenden Kontrast. Auf dem begrifflichen Gebiete heißt er Widerspruch, im Gefühlsleben Schmerz.

Über die Hemmung hinaus drängt nun alle Spannung nach Lösung, und zwar nimmt die Lösung einen kürzeren bezw. den kürzesten Verlauf. Auch das Gefühl der Lösung ist schon in dem Begriff der Apperzeption mitgegeben und bildet die natürliche Ergänzung zur Spannung. Das Ende aller Spannungen des Affekts und des Willens

---

[1]) W. Hellpach, Grundlinien einer Psychologie der Hysterie, Leipzig 1904, S. 188.

[2]) Ausdrücke im Anschluß an Otto Ludwig, Studien, herausgegeben von A. Stern, Leipzig 1891, 2 Bde., I, S. 470.

[3]) Wundt, Phys. Psych. I, S. 323 und W. Hellpach, Psych. der Hysterie S. 173 und 181.

[4]) Th. Lipps, Ästhetik I, S. 337 u. 530.

Digitized by Google

ist die Lösung in der Ruhe, besonders auch in der religiösen Stimmung und Stille des Gemütes [1]). Solange nun die Affektspannung noch lebendig ist [2]), wird sie sich leichter befreien können, als wenn sie bereits erstarrt ist [3]). Im letzteren Falle werden dann schon heftige Erschütterungen nötig sein, von denen die Entladung im tragischen Erlebnis am bekanntesten ist, — die Katharsis, von physiologischen Symptomen vielfach begleitet. Manche erstarrte Affektspannungen gehen aber in das Erfahrungsmaterial und den Charakter des betreffenden Individuums ein und sind teilweise wertvolle Hemmungen gegen falsch verstandene Freiheit (z. B. das Abschrecken). Denn wie Spannung und Lösung sich nach allen Seiten unseres Wesens hin ausbreiten, so knüpfen sich nicht nur ästhetische, sondern auch theoretische [4]) und ethische Probleme daran. Und haben wir in der Spannung den Zwang des Gefühles erfahren, dann erleben wir seine Lösung in dem Bewußtsein der Freiheit, worin nach der Anspannung unserer einzelnen Kräfte und deren Wiederentlassung schließlich unsere Person zusammengefaßt wird [5]). Wieviel von diesen Spannungen und Lösungen ins ästhetische Gebiet gehört, wird weiterhin zu behandeln sein.

Denn wir sind hiermit bei sehr zusammengesetzten Formen der Spannungsempfindungen und -Gefühle angelangt, über die zuvor noch einiges Zusammenfassende zu sagen ist, — in derselben Allgemeinheit, auf die sich diese psychologische Voruntersuchung beschränken mußte. Wundt zählt zu den Spannungsaffekten (Phys. Psych. III, S. 225): Hoffnung, Angst, Sorge, Erwartung, Überraschung, Schreck, Bestürzung, Entsetzen. Aber nicht nur hierin, auch in vielen anderen Affektgebilden finden sich »die spannenden und lösenden Gefühle als primäre Bestandteile« (Gr. d. Psych. S. 214). Für die verwickelteren spannenden Vorstellungen und Gefühle existieren nur ästhetische Bezeichnungen, und öfter auch gar keine, so daß die Situation, von der das psychische Gebilde seinen Ausgang nahm, ausführlich beschrieben werden muß. Um nur einige Klassen zu nennen: endlose Spannung oder Sehnsucht [6]), erhabene Spannung oder Erhabenheit [7]); darüber hinaus die Überspannung. In der Rührung und dem Mitleid wird geradezu der Mangel

---

[1]) W. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, Leipzig 1906, S. 220.

[2]) J. Volkelt, Ästhetik des Tragischen, 2. Aufl., München 1906, S. 307 ff.

[3]) v. Berger, Wahrheit und Irrtum in der Katharsistheorie des Aristoteles, Anhang zu Aristoteles' Poetik, übersetzt von Gompertz, Leipzig 1897, S. 79 ff.

[4]) J. Volkelt, Ästhetik des Tragischen S. 461, bezeichnet Spannung und Gegensatz als das dualistische Prinzip des Weltalls.

[5]) Vischer, Ästhetik I, S. 478.

[6]) Th. Lipps, Ästhetik I, S. 543.

[7]) Ebenda I, S. 533 und Vischer, Ästhetik I, S. 351.

Digitized by Google

an Spannung gefühlt[1]). Im Tragischen wird eine große Spannung scheinbar nutzlos vernichtet, im Komischen fällt sie zu unverhältnismäßiger Kleinheit zusammen[2]). In der Furcht[3]) endlich staut sich eine unlustvolle Spannung, während die lustige in einem Lachen abströmt[4]). Schließlich ließe sich das ganze Gefühlsvermögen mit seinen verschiedenen Spannungsgraden heranziehen. Zu dieser Betrachtungsweise neigten sowohl Vischer (Ästhetik III, S. 929) als Otto Ludwig, der von dem Affekt sagte, er wechsle immer »zwischen Überspannung und Abspannung des Gefühlsvermögens und den Graden dazwischen, die oft mit großer Schnelligkeit durchlaufen werden« (Studien I, S. 452). Denn jedes Gefühl hat irgend ein Ziel oder einen Höhepunkt, auf den es drängt oder spannt. Und eben dieses Anwachsen, die innere Nötigung im Gefühle wird gemessen durch die Spannung. Daher kann man sagen, daß sich darin der dynamische Aufbau des Gefühls zu erkennen gibt, und der Spannungsbegriff zu einer formalen bezw. intensiven Analyse der Gefühle geeignet ist. So verallgemeinert sich auch bei Th. Lipps der Spannungsbegriff zu jeder Anspannung der Auffassungstätigkeit, wird also dynamisch bezw. formal verstanden (Ästhetik I, S. 323). Nebenbei verwendet er wieder den Begriff Spannung in dem älteren Sinne von unbefriedigtem Drängen und Gegensatz. In diesen Darlegungen ist Spannung lediglich nach seiner dynamischen Seite gebraucht, als ein bloßer Zustand der Erfaßtheit, der deutlich von dem »Interesse« abzutrennen ist, an welchem sich außerdem Verstandesspannungen beteiligen. Beide Ausdrücke werden ja vielfach gleichbedeutend gebraucht, aber die intellektuelle Beteiligung unterscheidet das Interesse[5]) von der nur gefühlsmäßigen Spannung. Hält man an dieser Abgrenzung fest und achtet darauf, wann gegenüber ästhetischen Werken das eine Verhalten und wann das andere einsetzt, so wird man daraus eine größere Sicherheit in der Beurteilung der ästhetischen Bedeutung gewinnen.

. Der Spannungsbegriff in der ästhetischen Theorie.

Die vorbeschriebenen Spannungsempfindungen und -Gefühle entstehen auf Veranlassung eines Objektes, speziell einer bestimmten

[1]) Th. Lipps, Ästhetik I, S. 556/557.

[2]) Vischer, Ästhetik I, S. 473/474.

[3]) Vischer, Ästhetik I, S. 330/331, vermutet sogar, daß mit der aristotelischen Formel »Furcht und Mitleid« hauptsächlich die starke Spannung gemeint sei.

[4]) Kant, Kritik der Urteilskraft § 53 Anm.

[5]) Wie hier der Spannung eine fundamentale Rolle in dem psychischen Ge-

Digitized by Google

ästhetischen Gestaltung, und auf diese lenkt nun unsere Betrachtung. Die Ursache der Spannung ist also in einer Eigenschaft des Objektes zu suchen. Seine Kraft fordert unsere Aufmerksamkeit heraus, zwingt uns zu einer Apperzeption und bringt damit eine Spannung in uns hervor. Diese ist im allgemeinen umso stärker, je größer die Nötigung zur Apperzeption, je eindrucksvoller das Objekt war. Aber auch die einfachen ästhetischen Gebilde veranlassen uns, nach dem Apperzeptionsbegriff, zu einer spannungsvollen Wahrnehmung, und so sind alle Objekte, um einmal mit Kantischer Terminologie zu reden, »Regeln« für unsere auffassende Tätigkeit. Bei den räumlichen und anschaulichen Gebilden ist es hauptsächlich die äußere Form, die uns beschäftigt; bei den zeitlichen und intensiven Gebilden (wie in Musik und Dichtung) die innere Anordnung der Teile. Beidemal aber versetzt uns die besondere Form in Spannung und mag daher in ihrer Wirksamkeit eine Spannungsform genannt werden. Man gestatte mir einmal diesen Hilfsbegriff für alle die Fälle, wo ein ästhetisches Objekt besonders deutliche Spannung erregt. Statt also, wie sonst wohl, zu sagen, in dem Objekt stecke ein Moment der Spannung, nenne ich das Ganze eine Spannungsform, umsomehr als ja »Form« (Kant) das Wesen des Objektes ist. Den meisten Menschen ist Spannung nur vom Drama und dem Romane bekannt, und sie würden unter Spannungsform also den formalen Aufbau eines Dramas und Romanes verstehen. Aber wie in dem vorigen Abschnitte das häufigere Vorkommen von Spannung, auf Grund psychologischer Feststellungen, nachgewiesen werden konnte, soll jetzt die zahlreiche Verwendung des Spannungsbegriffes in der Ästhetik ebenfalls aus der betreffenden Fachliteratur gezeigt werden. Und damit nicht der Verdacht einer willkürlichen Ausdehnung des Begriffes entstehe, soll womöglich der genaue Wortlaut aufgenommen werden.

Am häufigsten hat das Moment der Spannung, »das implizite in jeder elementaren Bewegungseinheit liegt«, wohl Th. Lipps bemerkt (Ästhetik I, S. 332). Er versteht dabei unter Bewegungseinheit jede gegliederte Form überhaupt, auch die äußerlich ruhende, da sie für das einfühlende Erfassen doch zu einer Bewegung wird. Umsomehr findet er Spannung in dem völlig zeitlichen Gebilde. »In jeder rhythmischen Bewegungseinheit liegt eben einerseits das im Anfangspunkte zunächst zurückgehaltene Fortstreben zum Ziel, die Spannung und das Zuruhekommen der Bewegung« (S. 324). Er erörtert das an vier Grundformen des rhythmischen Ganzen, die sich als Umbildung der

---

schehen zugesprochen wird, versucht es Ostermann mit dem gereinigten Begriffe des Interesses. — W. Ostermann, Das Interesse, 2. Aufl., Oldenburg u. Leipzig 1907.

Digitized by Google

elementaren, dreigegliederten Bewegung darstellen. Das erste Moment der Gliederung ist »der Ausgangspunkt, ... oder die Basis; das zweite die Spannung, oder, sofern diese in der Höhenlage der Stimme zum Ausdruck kommt, die Höhe; das dritte die Lösung, die Rückkehr zur Ruhelage« (S. 330 ff. 337, 368). Dabei gelangt das innere Wesen der Einheit umsomehr zum vollen Ausdruck, »je mehr in der mittleren Betonung ein Moment der Spannung liegt« (S. 338), und die Bewegung wird dadurch »zum kraftvolleren Tun« (S. 333). Denn »alle Tätigkeit oder alles Tun vollzieht sich im Wechselspiel der Tätigkeiten und Gegentätigkeiten oder Gegentendenzen, in der Spannung zwischen beiden« (S. 316). Hier muß dann Lipps, wie bereits gesagt, verschiedene Arten von Spannung unterscheiden, eine rein dynamische Anspannung der Auffassungstätigkeit, die jederzeit stattfindet, dann eine besonders hervorhebende, und eine mehr qualitative der Unbefriedigtheit oder des Gegensatzes (S. 323). Die beiden ersteren nennt er mit einiger Verschiebung des Sinnes auch absolutes und relatives Streben bezw. Spannung (S. 345). Die gegensätzliche Spannung findet er jeweils indirekt gegeben, indem jede positive Aussage sich in stillschweigender Spannung zu ihrer Verneinung befindet (S. 344). Für die weitere Ausführung muß ich auf Lipps selber verweisen; nur die Verwendung von Spannung und Lösung im Rhythmus ist hier noch anzuführen. Er besteht nun nicht bloß in der »Folge von Spannung und Entspannung, sondern diese ist nur die eine Seite der Sache. Die andere Seite ist die Zusammenfassung von Elementen der Reihe zu gleichartigen Einheiten« (S. 298). »Zugleich kann doch das Wesen des Rhythmus nicht im einfachen Dasein einer solchen Spannung bestehen. Sondern es muß ein freies Sichausleben sein in solchem Gegensatz oder solcher Spannung, und durch sie hindurch. Es muß sich darstellen als ein Wechsel der Spannung und Lösung, und der erneuten Spannung und Lösung, und als ein Sichausleben in diesem Wechsel« (S. 316). Dies Erklärungsprinzip ist dann auch für die Gestaltung der Verse im Ganzen anzuwenden [1]). Nicht allein das Versschema, sondern auch die Anordnung der Vorstellungen löst sich aus psychischen Spannungen heraus und verwirklicht sich in dem Aufbau des Gedichtes. Man kann nicht genug protestieren gegen die oberflächliche Gleichsetzung von Versrhythmen; desgleichen gegen die Meinung, als wäre das Metrum etwas äußerlich dem Wortlaut Hinzugefügtes, und nicht vielmehr ein natürliches Herauswachsen. Als Beispiel analysiert Lipps das Gedicht »Es war ein König in Thule«. »In dem ‚es‘ beginnt nicht erst die

[1]) Beispiele bei Th. Lipps, Ästhetik I, S. 385 ff. und Wundt, Phys. Psych. III, S. 163 ff.

Digitized by Google

Bewegung, sondern es scheint, als ob sie herausklänge aus einer bereits vorhandenen Vorstellungsbewegung, als ob sie sich herauslöste aus Gedanken, die in mir bereits bestanden. In diesem Gedanken lag eine innere Spannung. An dieser nimmt die mit dem Worte ‚es' beginnende Bewegung zunächst teil. Die Spannung löst sich dann in gewisser Weise in dem Fortgange zu ‚König'. Der Drang der inneren Bewegung kommt in diesem bestimmten Bilde relativ zur Ruhe. Zugleich ist dieses Bild Ausgangspunkt für weiteres« (S. 363) u. s. w.

Die Beziehungen zwischen Spannung und Rhythmus findet man vor allem bei Wundt eingehend erörtert und psychologisch damit begründet, »daß die Rhythmik mit dem Auf- und Abwogen der Aufmerksamkeit zusammenfällt«[1]). Satz-, Sinn-, sprachliche und metrische Spannungen sollen so zusammenstimmen, daß das Gedicht zu einer geistleiblichen Einheit von Form und Gehalt wird. Denn überwiegen die rein metrischen Spannungen, so klappern die Verse, während auch Sinn- und Satzakzente den metrischen Fluß mitbestimmen müssen, wie in den freien Rhythmen. In einem vollkommenen Gedicht hat sich die seelische Spannung des Dichters in den äußeren Verlauf, in die Form, verwirklicht; bei der Aufnahme müssen wir darauf das Objekt wieder innerlich verflüssigen und völlig durchgeistigen. Dann werden wir auch richtig wiedergeben und vortragen. In einer älteren Kunstkritik fand ich einmal hierfür den Spannungsbegriff verwendet: »Die Rede ist reich an Modulationen, voll von Schatten und Licht in der Anwendung des Tempos, und interessant durch die Spannung, welche er [der Schauspieler] den verzweigten Perioden zu verleihen vermag«[2]). In neueren metrischen Untersuchungen dringt der Spannungsbegriff allenthalben durch. In einer stilistischen Untersuchung über ein Gedicht Goethes heißt es z. B.: »So erweicht sich das Metrum, und die Lösung der seelischen Spannung kündigt sich in der behaglicheren Ausbreitung eines Teilgedankens bis auf die nächste Verszeile an«[3]).

Auch für das Gebiet der Plastik, Architektur und Malerei, wo man es zunächst nicht erwartet, erwies sich der Spannungsbegriff als brauchbar. Vischer spricht von einem Gesetz »der durchgängigen Gliederung, wonach nichts im Bau hervortreten soll, was nicht ein Moment ist in jener gegenseitigen Spannung des Ganzen, worin alles trägt und getragen, hält und gehalten wird« (Ästhetik III, S. 225). Be-

[1]) Wundt, Phys. Psych. III, S. 95. Weiteres Material ebenda S. 95 ff., 158 ff. und Gr. d. Psych. S. 174 ff., 180.

[2]) H. Th. Rötscher, Kritiken und dramaturgische Abhandlungen, Leipzig 1859, S. 94.

[3]) R. Petsch im Wissenschaftl. Korrespondenzblatt der *Philologiae Novitates*, Heft Nov.-Dez. 1906, S. 28.

Digitized by Google

sonders in der Decke »fällt mit dem stärksten Konflikte zugleich die Lösung in eines zusammen; denn wie sie als übergelegte Last allen tragenden Teilen den Kampf bietet, so faßt sie als das ausgespannt Spannende zugleich sie alle mit Macht zusammen, und von ihr aus geht die Verwandlung aller wesentlichen Teile des Baus in Glieder eines Organismus« (S. 231, ähnlich 217). Was aber für die zusammengesetzten Formen gilt, das muß sich auch schon in den einfachen räumlichen Spannungsformen zeigen, z. B. in der Geometrie. Im rechtwinkligen Dreieck heißt das Moment, das aus der Gegenwirkung zweier entgegengesetzten Kräfte (Katheten) entspringt, Hypotenuse (ὑποτείνουσα = Anspannende). Mechanik und Architektur [1]) sind voll Beispielen für Spannungsformen, wo sie sich ja mit mathematischer Genauigkeit bestimmen lassen. Diese reicht nun zwar nicht in den ästhetischen Eindruck hinüber, aber die relativen Spannungsunterschiede lassen sich doch bis in die feinsten Linien nachfühlen; so in der Wellenlinie [2]), an der Vase [3]), an der Säule [4]). Sogar seelisch gespannte Situationen werden in das harte Material der Statuen hineingelegt, wenn auch die bange dramatische Gespanntheit der Plastik nicht eigentlich zusagt (Vischer, Ästhetik III, S. 402, 462). Die Malerei ist ihr gegenüber subjektiv gespannter (S. 439), infolge der hier möglichen Gegenüberstellung von Geist und Natur (S. 525). Denn die Natur ist, als ob sie »eine Seele hätte, ein Gemüt ohne die Spannungen und Konflikte des Gemütes« (S. 649). Wenn die Malerei aber einmal Handlungen darbietet, so gibt sie »vorzüglich den spannenden Moment vor der Tat« (S. 688).

Vielleicht wird der rein dynamische Charakter der Spannung am deutlichsten in der Musik, und hier findet ja Vischer überhaupt die formalen Bestimmungen aller anderen Künste wieder. Denn jeder Ton ist bereits Spannung (τόνος von τείνω, spanne), wenn auch ursprünglich rein äußerlich von der Saite gemeint. Der Ton selbst kann dynamisch verschiedenartig abgestuft sein, und ganze Tonreihen werden »durch den spannenden Reiz des *crescendo* und *decrescendo*« belebt (Ästhetik III, S. 913). Tempo und Rhythmus reißen unsere Aufmerksamkeit mit sich fort, aber auch einzelne Klänge [5]) drängen auf notwendige Lösungen im Tonfortschritt. »Die Tonreihe geht dahin, sich anmutig wiegend in dem steten Wechsel von Spannung und Nachlaß« (S. 904). Die Spannung wird dabei verstärkt »durch die subjektive Schwierigkeit, den

[1]) Wundt, Phys. Psych. III, S. 188.

[2]) Th. Lipps, Ästhetik I, S. 248.

[3]) J. Volkelt, System der Ästhetik I, München 1905, S. 433 (zitiert: Ästhetik I).

[4]) Th. Lipps, Ästhetik I, S. 287.

[5]) Die Spannung der Intervalle ist am härtesten in der Sekunde, am weichsten in der Septime. Vgl. überhaupt III, S. 881—885.

Digitized by Google

verschiedenen Tonbewegungen genau zu folgen« (S. 940). So kommt in die Musik »Hebung und Senkung, Spannung und Lösung, Erwartung und Befriedigung, und hierdurch ist die Musik teils für uns spannend, teils das wahrhafte Abbild des Gemüts, das eben in dieser die Ichheit ergreifenden, mit sich fortführenden und erst allmählich sich wieder lösenden Spannung der Gefühle und Affekte sein Leben hat« (S. 929). Da von allen Instrumenten die Violine das subjektivste ist, kann ihr Ton als »der eigentliche Ton (vibrierende Spannung)« gelten (S. 1037).

Man sieht aus diesen Anführungen, wie in der Theorie der Spannungsbegriff längst zu einer rein dynamischen Auffassung drängt. Spannung ist zwar manchmal als besonderer Gefühlston festgehalten, häufiger aber ist die dynamische oder intensive Steigerung der Empfindungen und Gefühle gemeint. Am stärksten auf ästhetischem Gebiete äußert sie sich nun im Drama, dort werden wir am heftigsten ergriffen. Die dramatische Form ist daher als die vollkommenste Spannungsform anzusehen, und die Untersuchung derselben geht mit einer Technik des Dramas überhaupt zusammen. In der dramaturgischen Literatur spielt nun der Spannungsbegriff eine immer größere Rolle. Zahlreich sind die Verwendungen bei F. Th. Vischer, Otto Ludwig[1]), G. Freytag[2]), W. Harlan[3]). »Die Spannung pulst eben nicht nur im Herzen, sondern auch in den Fingerspitzen des spannenden Kunstwerks; jede Bühnendichtung ist erfüllt von unzähligen einzelnen Gesprächsspannungen ...« (Harlan S. 133). Die Eigenart der dramatischen Spannung genauer zu untersuchen, wäre jedoch Sache einer besonderen Darstellung. Im folgenden wird nur das einer näheren Betrachtung unterzogen, was der Dichtung bezw. den größeren Dichtungsformen gemeinsam ist. Denn der Spannungsbegriff ist auch auf die anderen Gattungen angewendet worden; »Spannen und Erregen von Gefühlen ist eben poetisch und nicht dramatisch allein«[4]). Das Rätsel ist z. B. ein Spannungsgebilde, das den Hörer selbst zur Lösung drängt. Auch hier tritt zugleich mit der Spannung »das hemmende Element« auf[5]). Ähnlich wirken deutlich spannend das Epigramm, aber auch rein lyrische Gedichte auf Grund des Situationseinganges[6]). Die Spannungen des Epos werden gewöhnlich von den Hemmungen (Retardationen)

[1]) Studien I, S. 425 »Spannung im Drama«, »tragische Spannung«; S. 530 »Spannungskünste«; II, S. 97 ff. »Die Spannung in der Erzählung und im Drama«.

[2]) Gustav Freytag, Die Technik des Dramas, 3. Aufl., Leipzig 1876 (eine 9. Aufl. 1901).

[3]) W. Harlan, Schule des Lustspiels, 3. bis 10. Hundert, Berlin 1903.

[4]) R. M. Werner, im Anzeiger für deutsches Altertum XVII, S. 164, Anm. 2.

[5]) R. Petsch, Neue Beiträge zur Kenntnis des Volksrätsels, Palästra IV, Berlin 1899, S. 49.

[6]) R. M. Werner, Lyrik und Lyriker, Hamburg u. Leipzig 1890, S. 179, 437 u. 477.

Digitized by Google

niedergehalten und dann entsteht die epische Breite (Vischer, Ästhetik III, S. 1277/1279). Neuerdings wird auch hier das spannende Element stärker betont [1]). Vom Roman ist die Rolle der Spannung ja allgemein bekannt, im Drama aber ist sie die Seele: »Das Wesen des Dramas ist Kampf und Spannung« [2]). Der dramatische Stil ist »wesentlich vorwärtsdrängend, spannend und durchschlagend . . .« [3]) und so fort in zahllosen Fassungen. Deshalb wird für das Drama immer ein Kampf verlangt, weil dieser die stärksten Spannungen birgt. Dieselben sind natürlich nicht bloß äußerer oder kriegerischer Art, sondern überhaupt irgendwelche Kämpfe zwischen verschiedenen Lebensformen. Diese letzteren wären denn zu behandeln: einerseits als Spannungsmotive, andererseits als Kompositionsmittel oder Spannungsformen, und es könnten dabei Versuche gemacht werden, weniger zu einer praktischen Technik der Spannung, als um der Komposition des spannend sich entwickelnden ästhetischen Gebildes beizukommen, die begrifflichen Momente aufzuzeigen und Hilfsmittel zu einer literarisch-technischen Analyse zu schaffen.

III. Anwendung auf die Dichtung im besonderen.

Wenn wir nun im einzelnen an den größeren Dichtungen die Entstehung von Spannung beobachten, brauchen wir nicht mehr auf umständlichem Wege eine Beispielsammlung von spannenden Momenten anzulegen und dann zu klassifizieren. Die psychologische Voruntersuchung hat uns einen zentralen Begriff geliefert, von dem aus die Differenzierungen gleich systematisch verfolgt werden können, nämlich die spannungsvolle Wahrnehmung eines psychischen Inhaltes oder die Apperzeption. Während nun die räumlichen und musikalischen Gebilde jeden Menschen ohne weiteres zu Aufnehmen und Mittun nötigen, ist das bei der Dichtung nicht in solchem Maße der Fall. Soll sie ihre Spannungsfähigkeit entfalten, so muß das aufnehmende Subjekt eine gewisse Spannungsmöglichkeit mitbringen, d. h. der Boden muß durch Erfahrung, Bildung, verwandte Anlage so vorbereitet sein, daß »die Resonanz des Gleichartigen« [4]) möglich wird. Erfolgt diese Apperzeption intellektuell vollwertig, dann heißt sie Verständnis, ästhetisch vollwertig: Einfühlung. Namentlich das einfühlende Erfassen

[1]) A. Römer, Homerische Studien, in Abhandl. der philos.-philolog. Klasse der k. bayrischen Akademie der Wissenschaften XXII, 2, S. 388 ff.

[2]) G. Freytag, Technik des Dramas S. 94.

[3]) Vischer, Ästhetik III, S. 1389 ff., ähnlich Harlan, Schule des Lustspiels S. 88.

[4]) Th. Lipps, Ästhetik I, S. 421.

Digitized by Google

ästhetischer Objekte ist, da wir von vornherein eine größere Bereitwilligkeit des Miterlebens mitbringen, von stärkeren Spannungen begleitet. Diese zeigen bei der Dichtung, die ja unter den Künsten am meisten durchgeistigt ist, eine sehr zusammengesetzte Beschaffenheit; besonders die Spannungsempfindungen sind zu hochentwickelten Vorstellungen aufgebaut und sowohl untereinander als mit Spannungsgefühlen verknüpft. Wenn mit manchen dieser Vorstellungen keine Gefühlsspannungen aufzutreten scheinen, so darf man sich hierdurch nicht täuschen lassen; sie sind auch einmal schwierige Verknüpfungen gewesen, haben aber durch die Wiederholung und Verschmelzung allmählich diesen Charakter verloren. Dem Eintreten in das Bewußtsein geht doch eine Spannung vorauf, dem Erfaßtsein folgt ein Lösungsgefühl.

Die Aufnahme einer Dichtung und besonders eines Dramas ist also eine fortlaufende Reihe von Spannungen und Lösungen, die zwischen den Inhaltselementen (Vorstellungen und Gefühle) stattfinden. Für gewöhnlich bemerken wir die feineren phonetischen, akustischen und dynamischen Anspannungen innerhalb der einzelnen Worte gar nicht, weil sie uns zu geläufig sind[1]). Sie verbergen sich unter dem Fluß der Inhalte. Aber man lasse sich nur einmal ein beliebiges Schriftstück staccato d. h. Wort für Wort mit Pausen vorlesen, dann drängt sich die ganze Menge der Einzelspannungen wieder auf. Erst mit den syntaktischen Beziehungen beginnen die stärkeren Spannungen des Inhalts. Zumal in der deutschen Sprache drängt der ganze Satz immer lebhafter, je mehr er zu seinem Ende kommt; denn das Verbum fügt den Schlußstein in den Aufbau des Sinnes und gibt dem Ganzen erst den festen Halt. Bei seinem Abschluß setzt ein sehr merkliches Lösungsgefühl ein, das aber einer neu anhebenden Spannung Platz macht, sobald nur der vorhergehende Satz die steigenden Vorstellungen nicht alle aufnehmen und ordnen konnte. Vor allem bei problematischem Inhalte, bei Fragesätzen, logisch unbefriedigenden Aussagen werden wir sofort dem nächsten Satz zueilen. Und zwar nicht bloß, weil dieser ebenfalls zu unserem Pensum gehört; sondern weil unsere Vorstellungen, so wie sie von den vorhergehenden Sätzen aufgebaut sind, innerlich hinüberdrängen. So erfüllt und löst sich zwar in jedem Satze etwas von der anfänglichen Spannung des Redners, aber es wird auch neue erregt. Und erst wenn der Gegenstand »erschöpft« ist, die Gesamtspannung des Inhalts sich in den einzelnen Sätzen verwirklicht hat, haben wir den Inhalt verstanden und fühlen uns innerlich beruhigt. Ist uns etwas Ungeklärtes und Widerspruchsvolles ge-

[1]) Th. Lipps, Ästhetik I, S. 323, 340 ff., 368, 477, 519, mit weitgehender Auffassung des Begriffes.

Digitized by Google

geben, so treibt unsere Wahrnehmungstätigkeit, wenn sie nur isoliert und stark genug ist, von selbst auf eine Lösung zu. Stimmt diese dann mit unseren sonstigen Erfahrungen überein, sind wir darüber zufrieden. Regen sich aber gegenteilige Kenntnisse, so arbeiten wir auch aus dieser Situation auf eine neue Lösung los. Um nur ein Beispiel aus der Romanlektüre zu nehmen: in manchen Romanen wird unser Interesse und die Spannung abgeschlossen, wenn die Verliebten sich finden; in anderen beginnt damit erst eine Kette von problematischen Situationen, auf deren Klärung wir gespannt sind. Diese ganz verschiedene Erwartung resultiert doch wohl nur aus der Anlage der vorher gegebenen Vorstellungen, die in sich nicht abgeschlossen waren. Es fehlte etwas zur Befestigung der Situation, und erst, nachdem wir dieses nötige Moment erfahren haben, fühlen wir, daß die Geschichte ihr natürliches Ende erreicht hat.

Je nach unserer Erfahrung werden sich nun an eine Situation mehr oder weniger Erwartungen knüpfen. Roetteken z. B. definiert dies Verhältnis folgendermaßen [1]): »Sind von einem in uns vorhandenen, aus der Erfahrung stammenden Assoziationszusammenhange einige entscheidende Glieder bereits in der Darstellung des Dichters gegeben, und ist in dem noch übrigen Teil des Zusammenhanges eine Vorstellung durch besondere Lebhaftigkeit der Erinnerung begünstigt, oder hat der Zusammenhang die Tendenz, in einer feststehenden Reihenfolge abzulaufen, so sind wir innerlich auf eine mehr oder weniger genau bestimmte Vorstellung in der Weise gerüstet, daß uns dieser Zustand, wenn der Dichter die betreffende Vorstellung nun nicht gleich gibt, als ein Gefühl der Erwartung, der Spannung zum Bewußtsein kommt. Ähnliches gilt von den Fällen, in denen es sich um einen unserer Reflexion oder unserem Nacherleben sich darbietenden Zusammenhang handelt.« In dieser Weise faßt auch Th. A. Meyer die Spannung auf [2]): »In der Spannung haben wir den subjektiven Gefühlsreflex und die Gefühlsgewißheit dafür, daß in einen gegebenen Zusammenhang Kräfte eintreten und in ihm aufeinanderstoßen, die zu einer Weiterentwicklung drängen . . . In dieser Spannung drückt sich aus, daß wir mit dem betreffenden Gegenstand in seiner Isolierung nichts anzufangen wissen, daß er uns nur wichtig und wertvoll sein kann als Unterlage, Voraussetzung oder Ursache von Lebensvorgängen . . .« Damit wird denn die Spannung zu einem Bedürfnis nach Klärung und Erklärung. Und es »kommt für unsere Empfindung, — nicht bloß für unseren Verstand, was [ästhetisch] gänzlich ungenügend wäre — zum Bewußtsein

[1]) H. Roetteken, Poetik I, München 1902, S. 220.
[2]) Th. A. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie, Leipzig 1901, S. 131/132.

Digitized by Google

in der Spannung, mit dem wir dem Interessanten, Erregenden entgegensehen, wozu dies alltägliche Geschehnis in dem vom Dichter erzählten Fall muß den Anstoß gegeben haben« (ebenda, S. 132). Das Anfängliche in dieser Spannung ist also das Weiterschreiten der Assoziationen, die von irgend einem Eindruck angeregt worden sind. Nimmt sie dann ihren Weg in das Reich des Gefühls, so entsteht Wunsch und Furcht für sympathische Personen. In dem Gebiete des Willens wird sie zum Interesse an zweckvoll ausgeführten Plänen. Das geschulte Denken endlich verlangt eine Abfolge der Assoziationen in kausaler Anordnung. »Wird der zweiten Vorstellung durch den weiteren Verlauf der Erzählung widersprochen, so sind damit die Grundlagen gegeben zur Entstehung entweder des Eindrucks, daß die Darstellung falsch sei, oder einer mehr oder minder unruhigen Spannung, die sich erst löst, wenn eine zweite, die erste kreuzende Kausalkette kenntlich wird« [1]).

Das Erklärungsbedürfnis kann nun eine doppelte Wendung nehmen: entweder zum wissenschaftlichen Interesse und dessen Lösung im Erkennen, oder zur gefühlsmäßigen Vertiefung und zum Miterleben eines sich abwickelnden Schicksals. Es ist der Unterschied der »wissenschaftlichen Spannung« von der ästhetischen, den Roetteken dahin bestimmt, daß in der ersteren ein Hinausblicken auf ein Objekt stattfinde, in der zweiten aber diese Prüfung auf empirische Wahrheit unterbleibe (ebenda S. 86). Wie weit der ästhetische Umfang der Spannung reicht, wird später noch genauer zu untersuchen sein; hier sollen die Probleme nur berührt werden, um eine Übersicht und Einteilung zu gewinnen. Einstweilen scheint denn Spannung jeweils auf das noch Unbekannte und Neue zu zielen, und sobald dieses eingetroffen ist, sich in Beruhigung aufzulösen. Sie richtet sich dabei sowohl auf die Zukunft als auf die Vergangenheit, und begleitet den Dichter, mag er nun die Handlung vor unseren Augen erst zusammensetzen und synthetisch verfahren, oder eine bereits abgeschlossene Begebenheit analytisch erklären. Die letztere Methode gibt allerdings »schon da eine Spannung, wo die andern, noch im Keime liegend, dies nicht vermögen« [2]). Doch richtet sich die Spannung zunächst stärker auf die Zukunft, und es wäre »eine geringe Tendenz, sich nach rückwärts aufzurollen«, wenn nicht dazu käme »jener Trieb, das uns gegebene Vorstellungsmaterial klar aufzufassen; wir warten mit Ungeduld auf die Angabe, die uns den Schlüssel für eine uns vorläufig rätselhafte Situation bieten soll« [3]). Ist uns die Lösung dann be-

[1]) H. Roetteken, Poetik I, S. 115.
[2]) O. Ludwig, Studien II, S. 133; vgl. auch S. 77.
[3]) H. Roetteken, Poetik I, S. 221.

Digitized by Google

kannt, so verspüren wir nichts mehr von dem anfänglichen Vorwärtsdrängen; das zweite Lesen wird eher ein ruhiges Nachprüfen und Nachgenießen, dem jener prickelnde Reiz fehlt. Das Vorauswissen des Endes vermindert also die Spannung und nimmt ihr vor allem den Charakter banger Ungewißheit. Das Interesse richtet sich nun auf die einzelnen Teile, und hier ist noch manches Unterhaltende zu finden; namentlich erregen die Begründungen der handelnden Personen jetzt unsere genauere Aufmerksamkeit. Bei einigen Stellen und Stücken scheint anderseits sogar der Eindruck mit jeder erneuten Aufnahme zu wachsen. Woher kommt dieser Unterschied, daß einige Stücke uns nur einmal, andere aber nicht bloß zweimal, sondern immer zu interessieren vermögen?

Man will es vielleicht damit erklären, daß man in dem jeweiligen Augenblick den späteren Verlauf vergesse und alles von neuem miterlebe; »weil die Gewalt dieser Gebilde uns seelisch und künstlerisch immer wieder aufs neue in ihre Wirbel zieht, daß wir ihre Entwicklung, ihre Spannung immer neu und zu neuem Entzücken empfinden, als wäre es das erste Mal«[1]). So versetzen sich auch erwachsene Menschen mit Kindern einmal absichtlich in den naiven Zustand. Es ist auch behauptet worden, »die Erschütterung durch den realen Eindruck verenge das Gedächtnis für den Augenblick«[2]). Aber dann bleibt immer noch der Unterschied zwischen den einzelnen Stellen bestehen; woran liegt es, daß die einen Vorstellungsverbindungen uns jedesmal voll beschäftigen, die andern aber bei jedem zweiten Versuche schal und leer anmuten? Offenbar lösen jene eindrucksvollen Partien bei uns gewisse Gefühlserregungen aus, die uns immer wieder lustvoll sind oder zu unsern Grundstimmungen gehören. So gewinnen gerade echte Meisterwerke, nachdem einmal die Trübungen der ersten Spannung durch Wiederholung geschwunden sind, immer mehr an ästhetischem und lyrischem Gehalte. Denn bei diesem häufigen Durchlaufen hebt sich jede Abstufung des Gefühls immer deutlicher ab, das Eintreten der Spannungen wird rhythmischer und damit lyrischer (die Beziehung zwischen Spannung und Rhythmus ist bereits im vorigen Abschnitte angedeutet worden). Wir durchleben die dargestellten Inhalte, wie man etwas sicher Gelerntes ausübt, mit Wohlgefallen an den feinsten Einzelheiten und zugleich an der einheitlichen Abstufung des Ganzen. Die erste Aufnahme war nämlich dadurch getrübt worden, daß unsere Aufmerksamkeit nicht immer richtig orientiert war, daß

[1]) H. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, 4 Bde., 4. Aufl., Oldenburg und Leipzig 1894, III, S. 548.

[2]) H. Eick, Otto Ludwigs Wallensteinplan, Greifswalder Diss. 1900; im Sinne O. Ludwigs gesagt S. 28 u. 33.

Digitized by Google

viele Stellen unbeachtet vorüberglitten und leicht subjektive Erregungen die freie Übersicht hemmten.

Dem Unterschiede zwischen erster Lektüre und Wiederholung entspricht beim Drama speziell derjenige des Hörens und Lesens. Alles geht in der Aufführung schneller vorwärts, wir können dem Ablauf keinen Einhalt tun. Beim Lesen treten die gedanklichen Inhalte stärker heraus, bei der Aufführung mehr die Gefühlsspannungen. Selbst bei Shakespeare findet Otto Ludwig, wenn er ihn bloß liest: »Das Haften an den einzelnen Stellen läßt keine rechte Spannung aufkommen« (Studien I, S. 138). Freilich, sind wir beim Lesen einmal in die Spannung hineingeraten, dann fahren wir ohne jede Unterbrechung fort und überfliegen schließlich die Situationen nur noch, während die Aufführung das Anwachsen der Erregtheit durch die Pausen verhindert und die Auffassungskraft erfrischen läßt. Andererseits dienen die Pausen wieder zur Verstärkung der Erwartung und sind gelegentlich als Kunstgriff wie andere retardierende Einschiebungen angewendet. Zudem ist die Aufführung durch rein szenisch spannende Momente, theatralische und schauspielerische Hilfen, bereichert. Bei einer Analyse von Grillparzers Ahnfrau z. B. macht Bulthaupt darauf aufmerksam, »wie theatralische Hilfen (der Schuß u. s. w.) unsere Spannung unheimlich steigern« [1]). Diese Zutaten vermögen an vielen Stellen die Lücken des gedanklichen Interesses auszufüllen, das ja doch nicht immer gleich stark herangezogen werden kann. Nur an Höhepunkten der Entwicklung müssen alle Richtungen des Interesses zusammentreffen [2]), oder umgekehrt: wo sie zusammenfallen, entstehen für uns Höhepunkte. Sonst gehen sie kompensierend nebeneinander her, und das Vortreten der einen Seite bedingt das Zurücktreten der anderen. Das ist oft völlig bewußt angelegt, wie z. B. aus dem Wallensteinentwurfe Otto Ludwigs zu ersehen ist: »So wird die anfängliche Intention mit der Rachsucht verlassen oder nur beiläufig weiter verfolgt. Die dadurch etwas geringere Spannung muß durch charakteristische Kunst und Schauspielerisches ersetzt werden« [3]).

Diese verschiedenen Ausgangspunkte der Spannung können und müssen für ein ästhetisches Urteil gesondert werden, und die Mehrdeutigkeit des Spannungsgefühles ist stets zu beachten. Es geht nicht etwa bloß auf den Ausgang der Geschichte. Es kann die affektvolle Beteiligung an der Entwicklung als solcher sein; ein Suchen nach aufklärenden und belehrenden Momenten, ohne Bezug auf die betreffende

[1]) H. Bulthaupt, Dramaturgie III, S. 18.
[2]) Otto Ludwig, Studien I, S. 457.
[3]) H. Eick, Otto Ludwigs Wallensteinplan S. 61.

Digitized by Google

Geschichte (also von außen herangebrachtes Interesse); endlich das Verlangen nach baldiger Abspannung, negativ und unlustvoll gefärbt. Meistens sind viele Einzelspannungen darin verschmolzen, und je nach dem Aufbau der Vorstellungsinhalte nehmen sie bald diese, bald jene Wendung; aber es ist nicht so, wie die populäre Psychologie meint, daß ein gewissermaßen konkretes Einzelding, eben das Spannungsgefühl, aufgerufen werde, das dann mit irgend beliebigen Vorstellungen verknüpft werden könne. Sondern die einzelnen Vorstellungen bringen ihre jeweiligen Spannungen mit, worin gleichsam der physiologische Energiewert der betreffenden Vorstellungen zum Austrag kommt; und jede eigenartig verknüpfte Vorstellungsreihe ist von einem eigenartig zusammengesetzten Spannungsgefühl begleitet.

Mit diesen Betrachtungen soll die Aufnahme einer Dichtung nur im allgemeinen charakterisiert sein, und ihre Hauptarten wären jetzt näher zu beschreiben. Otto Ludwig, der ja unter allen Dramaturgen am meisten diesen Erscheinungen nachgegangen ist, stellt geradezu als Grundtypen auf (Studien II, S. 98): Spannung aus Neugier, oder besser, durch Neuheit; und Spannung aus Sympathie, Teilnahme, also vorwiegend aus Gefühl. Die erstere findet er bei den Franzosen, die andere bei Shakespeare vorherrschend. Diese Abgrenzung hat aber nur den Sinn einer scharfen Formulierung; es gibt Übergänge genug, und es empfiehlt sich sogar, als weiteren Typus das objektivere Verhalten des abgeklärten Interesses daneben zu stellen. So erhalten wir dann als erste Art diejenige Spannung, die im wesentlichen von der Vorstellungsseite ausgeht und durch Neuheit wirkt; als zweite die Anspannung durch Gefühlserregung; als dritte das Interesse für die als wertvoll erkannte dichterische Gestaltung.

1. Die Spannung der Vorstellungen.

Es gilt als bezeichnend für ein Buch, wenn man das Bedürfnis hat, es wiederum zu lesen und zu genießen; ebenso für den Menschen, der es tut, und seine Zeit. Doch sind hierbei die Bücher gegenüber Gemälden und Musikstücken im Nachteil. Wir blicken häufiger auf ein Bild an der Wand und wiederholen öfter ein Musikstück, als daß wir nach Büchern greifen, die uns bereits »bekannt« sind. Einmal wenigstens die Meisterwerke unserer Literatur zu lesen, das schreibt ja die »Bildung« vor, aber nicht, diese Lektüre zu wiederholen! Es ist, als hätten unsere Klassiker nur einen Neuheitswert, d. h. eine augenblickliche, einmalige Bedeutung gehabt. Das literarische Werk wird von dem größeren Publikum so behandelt, als wäre es nur auf die Augenblickswirkung angelegt; so lange eben die ungewisse Spannung auf den Ausgang anhielt, interessierte es. Auch das Drama sei nur

Digitized by Google

dazu da, uns diese Spannung auf den Ausgang zu bereiten. Immerhin pflegen manche auch einer zweiten und dritten Aufführung beizuwohnen wegen der leichteren Aufnahme, während sie zur Lektüre nicht zu veranlassen wären.

Solches Verhalten gleicht nun sehr jener Gewöhnung oder Anlage, nirgends tieferes Interesse zu fassen und stets dem Neuen nachzueilen, die man mit dem tadelnden Worte Neugier benennt. Psychologisch mag sie ja manchmal verständlich sein. Das Interesse bestand eben in jener Spannung der Ungewißheit, die völlig akzessorisch bei einer ersten Aufnahme entspringt, und nur bei dieser. Sie kommt also dem Drama nicht dauerhaft zu, sondern beruht auf unserer subjektiven Verfassung; sie ist die Wirkung der Neuheit. Und mit ihr verschwindet für einen großen Teil der Menschen auch der ästhetische Reiz. Gelegentlich wird auch einmal der tiefer angelegte Mensch in solche Spannung durch Neuheit hineingezogen; stoffliche Neuheit wirkt bei ersten Aufnahmen leider immer wieder mit, besonders wo einer nichts Ähnliches erlebt hat. Aber dadurch werden wir nur zu leicht zu derjenigen Wirklichkeit hinübergeleitet, die im ästhetischen Verhalten bekanntlich gerade ausgeschaltet sein soll. Bei den Griechen schien die Entwicklung des Dramas eine Zeitlang an dieser idealen Auffassung festzuhalten. Die »Fabel« war aus der Sage bekannt, von Spannung durch Neuheit konnte da keine Rede sein, wenigstens in der gutklassischen Zeit. Später freilich wird auch nach dem Wunderbaren und Überraschenden gesucht, sowohl vom Publikum als von den Dichtern. Bereits Aristoteles polemisiert gegen das Festhalten an den überkommenen Stoffen, da selbst das Bekannte immer nur wenigen bekannt ist und doch alle erfreut [1]). Unter den Neueren sind namentlich die Franzosen darin Meister, durch starkes Pointieren ganz unbedeutende Ereignisse höchst spannend zu gestalten. Otto Ludwig kämpft hartnäckig gegen diese äußerliche Spannungserregung, wo Handlungen rein äußerlich unterbrochen oder Kapitel lediglich verschoben werden; und gegen die »materielle Spannung, die sich an Äußerlichkeiten, an individuelle Zeit und Ort knüpft« [2]). Er will an ihre Stelle eine innerliche Spannung, die im großen idealen Nexus liegt, eine Spannung der Sympathie gesetzt wissen (Studien II, S. 403). Dieser Gegensatz läuft, wie man sofort sieht, dem alten zwischen Fabel- und Charakterdrama parallel [3]). In der Tat möchte die Mehrheit des Publi-

[1]) Aristoteles, Poetik Kap. IX.

[2]) Otto Ludwig, Studien I, S. 110/111, 140/141 und öfter. Auch Vischer, Ästhetik III, S. 37 tadelt diese Technik.

[3]) Vgl. Joseph Heß, Otto Ludwig und Schiller, Versuch eines Ausgleichs zwischen Fabel- und Charakterdrama, Diss. Münster 1902.

Digitized by Google

kums, wie es im Prolog zu Goethes Faust heißt, »gern erstaunen« und ist hauptsächlich auf neue Darbietungen gespannt. Man hört wohl auch Entschuldigungen: es fehle an Zeit; die literarische Produktion sei zu groß, als daß man den Lesestoff bewältigen könne. Die Unruhe und Mangelhaftigkeit des Interesses ist dahinter nicht zu verkennen; aber der Grund liegt tiefer. Das Neue ist, psychologisch betrachtet, eine Zeitlang eben eindrucksvoller und lenkt die Aufmerksamkeit stärker auf sich. Später mag das Bekannte ja wieder das Übergewicht bekommen, aber die anfänglich starke Wirkung des Neuen ist unvermeidlich. Nach der ersten Anregung freilich, die ein Neues auf uns ausgeübt hat, sind wir für unser ferneres Verhalten gegenüber der Dichtung dann selber verantwortlich, bezw. es verrät sich in der Art der weiteren Anteilnahme zugleich unser Wesen. Es zeigt sich dann, ob wir mit Verstandesspannungen oder Gefühl folgen. Obwohl man die Hauptwirksamkeit der ästhetischen Gestaltungen im Gefühlsbereiche suchen muß, ziehen neue Inhalte, also Spannungen der Vorstellungen, ein größeres Publikum an. Denn durch die Jahrhunderte lautet immer der Ruf »ein neues Lied«, »eine kurzweilige neue Geschichte« oder wie sonst diese Anpreisungen heißen mögen. »Neu« ist das Reizmittel; manchmal heißt es aktuell, modern, originell, eigenartig u. s. w. Und wenn die Verfasser in ihrem Werke auch tiefer gefesselt haben, die Ankündigung zeigt deutlich, wonach das Publikum verlangte. Und man braucht sich über die Spannung aus Neugier nicht so sehr erhaben zu dünken. Lessing spricht es einmal offen aus: »Wir gehen, fast alle, fast immer, aus Neugierde, aus Mode, aus langer Weile, aus Gesellschaft, aus Begierde zu begaffen und begafft zu werden, ins Theater ...« (Hamburg. Dramaturgie, 80. Stück.) Zudem können wir, so lange uns die Stücke unbekannt sind, auch nicht nach dem Werte auswählen.

In dem Verlangen nach Neuem gibt sich zunächst nur das berechtigte Bedürfnis nach stärkerer Beschäftigung zu erkennen. Breite Darlegungen über uns bekannte Stoffe vermögen wir nur schwer zu ertragen, und doch ist die Weitschweifigkeit vielleicht bloß unser subjektiver Eindruck. Für Zuschauer und Leser erscheint eben eine Darstellung immer dann kraftvoll, wenn die Anstöße zur Vollziehung von Vorstellungen in einer gewissen Schnelligkeit aufeinander folgen, so daß wir nicht untätig gelassen werden. Es ist bekannt, daß manchem Schriftstück lediglich durch Streichung aufzuhelfen ist. Dadurch erhält es den Charakter der Fülle und des Reichtums. Eine minder spannende Exposition freilich muß überall mit in Kauf genommen werden; sie knüpft ja erst die Fäden des Gewebes, das sich immer fester um unsere Aufmerksamkeit herumlegt. Dann beginnt aber das bereits beschriebene

Digitized by Google

Weiterschreiten der Assoziationen, teils fördernd, teils hemmend. Das Spannungsgefühl ist dabei vielleicht gar nicht bemerklich, weil es von den Vorstellungsinhalten verdeckt wird. So kommt es vor, »daß häufig Vorstellungen vom Vorhergehenden aus durch Zusammenhänge in uns vorbereitet sind, ohne daß uns diese Vorbereitung als ein Gefühl der Spannung zum Bewußtsein kommt. Zur Entfaltung eines solchen gehört immer, daß die vorbereitete Vorstellung nicht gleich gegeben wird« [1]). Anfangs bewertet unsere Aufmerksamkeit den jeweiligen Augenblick nur so viel, als er Tatsachen zur Auflösung der Verwicklung bietet. Manchmal sogar ziehen uns die Vorstellungen gegen unseren Willen weiter, so stark ist ihre Anordnung gewesen. Wem ist es nicht schon passiert, daß er eine Novelle weitergelesen hat, obwohl er von ihrem künstlerischen Unwert überzeugt war? Die gegebenen Vorstellungen nahmen uns gefangen und trieben weiter, obwohl unser feineres Gefühl widerstrebte. So viel vermochte die immerhin geschickte Technik der betreffenden Geschichte. Daß es Romane gibt, die von einer Verwicklung zur andern leiten, ohne daß wir sonstwie bereichert werden, ist genügend bekannt. Solche Darstellungen zielen wohl ausschließlich auf die Lösung, während man sonst sagen kann, »daß unsere Aufmerksamkeit nicht nur auf die Vorstellungen gerichtet wird, die uns die Erwartung u. s. w. erregen, sondern auch auf die ganzen kommenden Massen« (ebenda, S. 96). Auch gegenüber guten Werken lassen wir uns einmal verleiten, allzusehr auf Fort- und Ausgang der Geschichte zu drängen, vielleicht weil die Anlage straff auf einen einzigen Punkt zielte. »Es ist klar, daß diese Spannung desto intensiver, d. h. speziell dramatischer werden wird, je weniger Objekte unsere Erwartung hat« [2]). Wenn aber der Dichter nebenbei für einzelnes interessiert, so bekommt die einseitige Wissensspannung ein wohltätiges Gegengewicht (ebenda II, S. 80). Und wir streben dem Ende zu, obwohl mit ihm auch die Spannung aufhören muß. Während dann mit dem völligen Wissen eine Beruhigung eintritt, reizt ein teilweises Wissen immer mehr, — eine altbekannte psychologische Tatsache, von der in Prologen, Vorbereitungen, Andeutungen überall Gebrauch gemacht wird. Mit dem Wissen, also mit der Lösung hat die Spannung ihre Kraft eingebüßt, wenigstens diejenige, die sich wesentlich aus Vorstellungen aufbaut. Bei der Wiederholung vermögen sie uns nicht entfernt so zu beschäftigen wie das erstemal. Der echte Typus für solche Spannung durch Neuheit ist die Zeitung. Für den betreffenden Tag wirft sich höchstes Interesse darauf; aber ihr Schick-

[1]) H. Roetteken, Poetik I, S. 223.
[2]) Otto Ludwig, Studien II, S. 103.

Digitized by Google

sal ist, am nächsten Tage der Wertlosigkeit zu verfallen. Besonders die Witze sind isolierte Einzelspannungen. Auf ihre Wirkung kann, wie bei allen Anspannungen unserer Vorstellungskraft, mit einer gewissen Sicherheit gerechnet werden; aber auch sie teilen das ephemere Dasein der Zeitung. Ähnlich geht es vielen Eintagsschöpfungen von Lustspielen, Couplets u. s. w., während dauernd wertvolle Werke sich oft nur langsam durchsetzen. So scheinen Augenblickswert und Dauerwert in einem reziproken Verhältnis zu stehen.

In diesem ganzen hier charakterisierten Verhalten befriedigt sich wesentlich das intellektuelle Bedürfnis. Einzelne Vorstellungen bauen sich zu Problemen auf, die irgendwie gelöst werden sollen. Mit der Art der Lösung verbindet sich gewöhnlich ein bestimmter theoretischer Standpunkt, der je nachdem von dem Hörer gebilligt oder mißbilligt wird. Aber man darf nicht jede Ausstrahlung fremden Wesens und fremder Zwecke als tendenziös brandmarken, wie es so oft geschieht. Wir können billigerweise nicht das, was uns gefällt, Idee, und was uns nicht gefällt, Tendenz nennen. Freilich mag in einem ästhetischen Gebilde die entgegengesetzte Ansicht leicht unangenehm werden, weil wir da nicht einfühlend nahetreten und gefühlsmäßig beleben können. Die Mehrzahl des Publikums wünscht in den ästhetischen Objekten die eigenen Interessen wiederzufinden; jeder Stand, jedes Alter und Geschlecht die seinen. Und dafür gibt es ein berühmtes Rezept, ein *mixtum compositum,* wie es im Prolog zu Goethes Faust so schön beschrieben ist. Die großen und die kleinen Kinder begehren eben nach neuen spannenden Erzählungen.

Die Neuheit verschafft ja einen besonderen Reiz, den wir gewiß nicht missen möchten. Es ist ein eigenartiger Genuß, so lange eine Erzählung noch nicht »jenen Reiz der Neuheit und Überraschung verloren [hat], der für die Dichtung so wichtig ist«[1]). Auch müssen wir von Zeit zu Zeit etwas Neues lesen, um unser übriges Interesse anzuregen. Nur soll es nicht dahin kommen, daß dieser Wert der einzige bleibe; diese Gefahr besteht aber gegenüber größeren literarischen Erzeugnissen sehr. Literaturgeschichte und literarische Kritik gehen ebenfalls dem Neuen bezw. Eigenartigen nach, aber im Sinne einer wertvollen Originalität. So richtig das für die Wissenschaft ist, weil nur das noch Ungewöhnliche und noch Individuelle einer Erklärung bedarf, so gefährlich ist es für die Mehrheit des Publikums. Ihm bleibt in der Hast nach dem Modernen vieles Alte unverstanden, das doch seinen Bedürfnissen reichlich genügen würde. Dieses Suchen nach Neuem und Eindrucksvollem ist besonders stark zu Zeiten allgemeiner

[1]) Oskar Wilde, Fingerzeige; deutsch von F. P. Greve, Minden in Westfalen, o. J.

Digitized by Google

Stilwandlung, und die Lösung heißt dann: andersartig sein um jeden Preis. So erhielt schon bei den Romantikern das Fremdartige von vornherein eine starke poetische Qualität [1]). Aber in den letzten Jahrzehnten ist überhaupt das Menschenmögliche an Absonderlichem versucht worden. Jede individuelle Abweichung, wenn sie neu war, sollte da als Wert gelten! Es darf aber doch nicht übersehen werden, daß dieses Suchen nach Neuem zu manchen wertvollen Ergebnissen geführt hat. Neue Stoffe wurden damit der Kunst erobert. Die früheren Themen interessierten nicht mehr oder waren so gut behandelt, daß kaum eine neue Spannung herausgeholt werden konnte. Denn bei alltäglichen Situationen ist kein Bedürfnis, zu erfahren, wie sie diesmal entstanden seien [2]). Solche Dinge lassen wir an uns vorübergehen in dem Gefühl der Erinnerungsgewißheit [3]). Da bringt dann das geschichtliche und soziale Werden neue Problemstellungen herauf, die zu neuen eigenartigen Spannungsformen führen.

Die Wirkung solcher Spannung steigert sich manchmal zu der sogenannten aktuellen Wirkung. Auch dieser kommen besondere ästhetische Qualitäten zu, die man gewiß nicht missen möchte. Das Bewußtsein steigert sich bei dem Gedanken, den Eintritt eines wahrhaft Neuen miterleben zu dürfen. Nicht zu verwechseln mit diesem erhebenden Eindruck, den wir von einer Uraufführung eines epochemachenden Werkes mitnehmen, ist jene künstlich gesteigerte Erwartung einer Sensation. Reklame und öffentliche Meinung haben da im voraus das Gefühl irritiert, und dann bleibt der Eindruck bei der Premiere entweder weit hinter der Erwartung oder löst unverhältnismäßig große Wirkung aus. Bei den Klassikern stellen sich solche Schwankungen wohl selten ein; da ist der Wert des Werkes so ziemlich festgelegt. Aber die Schöpfung eines berühmten Dichters aus der Gegenwart wird meist übermäßige Spannungen erzeugen, diejenige eines unbekannten geradezu auf Trägheit des Miterlebens stoßen. Es braucht nur noch die Frage nach einer Tendenz aufgeworfen zu werden, dann steigert sich die Erregung gewaltig und trübt sowohl das Erlebnis als das Urteil darüber. Die Werke unserer großen Meister, z. B. Götz von Berlichingen, Werthers Leiden, die Räuber haben auch einmal eine aktuelle Wirkung ausgeübt, die ihnen heute nicht mehr zu teil wird. Aktuell werden sie eben immer da empfunden, wo sie auf innere Unsicherheit und Zweifel treffen, wo sie überraschend und umstürzend wirken. Und wie jene Werke bei ihrem ersten Erscheinen im Leben

[1]) W. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, S. 259.
[2]) H. Roetteken, Poetik I, S. 222.
[3]) J. Volkelt, Ästhetik I, S. 128.

Digitized by Google

des Volkes zündeten, so üben sie manchmal bei dem individuellen, sich erst entwickelnden Menschen wiederum solche aktuelle Wirkung aus. Einiges freilich von dem Inhalt wird uns Heutigen nicht mehr subjektiv lebendig, auch wenn wir es historisch zu interpretieren vermögen. Der Zeitwert[1]) der Dichtung ist eben immer mehr in den historischen übergegangen; als solcher kann er von der Forschung wohl noch festgestellt, aber nicht mehr eigentlich empfunden werden.

Es ist ein besonderer Eindruck, so lange etwas neu ist, und das erstmalige Erlebnis unterscheidet sich deutlich von den Wiederholungen. »Der erste Eindruck hat im ästhetischen wie in allem übrigen Sein eine spezifische Wertigkeit: er bedeutet etwas ganz Eigenartiges, Unwiederholbares, etwas, das in der weiteren Folge aufgehoben oder vertieft, berichtigt oder ergänzt, aber nimmermehr ersetzt werden kann«[2]). Die Neuheit verleiht einen gewissen idealen Glanz; mit der Wiederholung treten die Dinge in den alltäglichen Bereich und die praktischen Bedürfnisse herüber (ebenda, S. 201). Dieser ästhetische Wert des Neuen wird bereits von dem Engländer Addison gewürdigt und von dem Schotten Reid bestätigt. »Die Neuheit freilich ist nicht schlechtweg eine objektive Qualität. Aber sie ist auch nicht nur subjektiv. Vielmehr besteht sie in einer Beziehung zwischen dem Ding und den Kenntnissen des Betrachters« (ebenda, S. 15 und 19). Aber dann beginnt der Unterschied: nur einmal eindrucksvoll sein, heißt eben: nur neu sein; aber immer kräftig sein, heißt original und dauernd wertvoll sein. Der Reiz der Neuheit kommt also dem ästhetischen Gegenstande nicht dauernd zu; ist er aber darum weniger ästhetisch wirklich, weil er jeweils nur einmal bei jedem Aufnehmenden sein kann? Auch der Mond sieht anders aus, wenn er eben über den Horizont steigt, als wenn er schon lange im Zenith steht.

2. Die Spannung der Gefühle.

Verlaufen Spannung und Interesse zu rasch, so werden sie zur Neugier; greifen sie tiefer, dann wandeln sie sich in Sympathie. Die Spannung durch Neuheit bleibt eben meist an der Oberfläche und ist raschem Wechsel ausgesetzt, wenn nicht die Anspannung unseres übrigen Wesens hinzukommt. Denn tiefer und nachhaltiger wirkt die Anspannung der Gefühle, die in jedem menschlichen Dasein wiederkehren. Hierbei befriedigt sich dann unser sentimentalisches Bedürfnis (Schiller) durch Sympathie mit dem Schicksal von bedeutenden oder

[1]) H. Roetteken, Poetik I, S. 280/281.

[2]) Max Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1906, S. 155.

Digitized by Google

doch typischen Menschen. Das Fesselnde ist jeweils der Schwung des Gefühls, die starken Charaktereigenschaften und die hohen sittlichen Ziele. Darauf ist die Technik der Dramen Shakespeares und Schillers gebaut. Auch Otto Ludwig strebte danach; in immer neuen Analysen der Stücke Shakespeares suchte er seine eigene Form zu finden. Dort nämlich liegt die Spannung »im Ganzen, das die Idee verkörpert. Er [Shakespeare] sucht nicht spezielle Spannungen und spezielle Interessen hineinzulegen neben jener großen Spannung, und alles Interesse strahlt von dem Ganzen aus, beides liegt im einfachsten Plane« (Studien I, S. 92). Auf diese große »sympathische Spannung« kommt es ihm an, die nicht »von kleinen Verstandesspannungen gekreuzt und aufgehoben« werden soll (ebenda I, S. 315). Als solche gelten ihm die sogenannten dramatischen Episoden und rein äußerliche Verwicklungen, an deren Lösung lediglich der Verstand beteiligt ist. Aber die Hauptsache ist die Spannung und Lösung eines großen Affektes. Seit der Sturm- und Drangzeit haben auch bei den Deutschen die Affekte eine höhere Bewertung erfahren. »Was das Publikum jetzt eigentlich will, ist die Spannung aller Kräfte in drastischer Weise« (ebenda II, S. 187). Da ist nichts mehr zu verspüren von der früheren Absicht auf Belehrung und der Vernünftelei, von rührseliger Ergötzung an der Literatur. »Die pragmatische Kausalität und Spannung« (I, S. 209), die den Verstand mitbeschäftigt, ist als Faden der Handlung zwar nicht zu vermeiden; und in der Tragödie besonders muß die Spannung »an dem Faden des ethischen Grundgedankens gehen« (II, S. 430). Aber für den ästhetischen Genuß steht »das Spannungsleben« (II, S. 82), der Affekt im Vordergrund. Von den vielen Äußerungen Otto Ludwigs über Spannungsgefühle und deren Veränderungen sei wenigstens die eine hervorgehoben (I, S. 453): »Der Affekt wechselt immer zwischen den Extremen von Sprachlosigkeit aus Schwäche, zwischen Überspannung und Abspannung des Gefühlsvermögens und den Graden dazwischen«. Bei dem Suchen nach spannenden Motiven und begehrenswerten Objekten entwickelt Otto Ludwig allmählich eine ganze Psychologie, eine Sprachpsychologie gewissermaßen, worin die Sprachformen zugleich als Formen des Gefühlsaufbaues erscheinen. Durch diese erwartet er ein sicheres Interesse zu gewinnen; der Hauptzweck seiner Studien war ja, die Wurzeln des Interesses psychologisch zu begründen, d. h. auf eine allgemeine Formel zu bringen.

So ausdrücklich war nie zuvor der Spannungsaffekt als Kern der dramatischen Wirkung bezeichnet worden. Die klassische ästhetische Theorie (Schiller, Vischer) hatte ein freies geistiges Darüberstehen verlangt (»Spiel«). Dies ist aber wohl oft nur eine ideale Forderung, und die einzige Art von Kunstgenuß ist eben bei vielen Menschen der

Digitized by Google
LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Affektgenuß [1]). Wohl eifert dann und wann ein Kritiker gegen das Spannungsbedürfnis unkünstlerischer Seelen: »Massenhaft und gedankenlos wird das Sprachhaschisch verschluckt, um sich für einige Stunden den dadurch erregten spannenden Imaginationen hinzugeben« [2]). Aber die Mehrzahl des Publikums wird dabei bleiben, in der Kunst »die Erregung um der Erregung willen« zu suchen [3]). Es mag eben schwer zu vermeiden sein, daß das stark erregte Gefühl sich von allem stofflichen Reiz fernhalte. So leicht das ursprünglich ästhetisch erzeugte Gefühl später zu ethisch-praktischem Handeln führt, wird es auch Erinnerungen an die ihm zugehörige Wirklichkeit in seine Erregung hineinziehen.

Wenn nur diese stofflichen Vorstellungen nicht bestimmend werden für den weiteren Verlauf des Gefühls, wird man die Spannung auch nicht als eine stoffliche bezeichnen können. Und wo in der Wirklichkeit läßt sich überhaupt ein Stoff ohne jede Form und eine Form ohne jeden Stoff antreffen? Die rein formalistische Betrachtung von Kunstwerken ist eine Abstraktion; denn inhaltliche Wirkungen zittern doch leise mit. Wenn man freilich da und dort die abgeklärten Kunsturteile anhört, könnte man in der Meinung bestärkt werden, daß ein wahrer Eifer nach Objektivität bestehe. Indes zeigt der eigentliche Kunstgenuß viel deutlicher, was die Menschen wirklich ergreift; nicht die Vorstellungen, die in uns angeregt werden, sondern die Gefühlsverschmelzungen sind das Wirksame. Und nicht so sehr die sachliche theoretische Lösung des Problems wird erwartet, als vielmehr eine solche, die das gespannte Gefühl befriedigt. Der realistische Otto Ludwig bekennt sich ganz offen zu dieser kräftigen Gefühlserregung. Die Erzählung »muß spannen, d. h. das Gemütsvermögen so anregen, daß leidenschaftliche Begierden an den Verlauf der Erzählung sich heften« (Studien II, S. 97/98). Nur müssen diese leidenschaftlichen Begierden »in einen harmonischen Zustand der aufnehmenden Kräfte am Ende sich auflösen«. Doch gibt er wohl zu, daß andere das Bedürfnis hätten, über dem Vorgang zu stehen. Dies nennt er das freie poetische Interesse, im Gegensatz zu der leidenschaftlichen Teilnahme, dem gebundenen Interesse (Studien II, S. 196). So lange nur die Kunst in den Händen ethischer Persönlichkeiten wie Shakespeare, Schiller, Hebbel, Otto Ludwig liegt, wird die lediglich affektive Teilnahme an ästhetischen Werken auch keinen Schaden anrichten. Manche Dichter wollen freilich dem Publikum mehr »das Herz wärmen«,

[1]) C. Lange, Sinnesgenüsse und Kunstgenuß S. 17.

[2]) v. Berger, Über Drama und Theater, 2. Aufl., Leipzig 1900, S. 65.

[3]) Im Sinne von Dubos bei W. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung S. 24. Ähnlich O. Wilde, Fingerzeige S. 177.

Digitized by Google

wie Harlan so schön sagt, indem er sich selbst dazu rechnet[1]). Es ist vor allem auch die jugendliche Art des Kunstgenusses. In Zeiten der Überkultur wird der ausschließliche Gefühlsgenuß, der mehr und mehr die ethischen Anforderungen zurückweist *(l'art pour l'art)*, wohl auch einmal zu ungesunden Zuständen führen. In der Hauptsache aber wird alle große Kunstbetätigung doch getragen von dem Wunsche, unsere Gefühle darin möglichst stark und tief anzuregen. Die Bühnenkraft selbst Schillers steckt weniger in den sittlichen Idealen, die er aufstellt, oder in der Bewunderung über sein artistisches Können, als in dem großen Schwunge, der das Gefühl des Hörers mitreißt. Daher bleiben auch alle diejenigen, die sich nicht »begeistern« lassen können, und sich auch nicht verstärkt fühlen durch das Mengegefühl des Publikums oder besser des anwesenden Volkes, Schiller gegenüber ziemlich kühl, so verständig sie auch sonst in ästhetischen Dingen urteilen mögen.

Das Gefühl aufs höchstmögliche anzuspannen, das ist das Bestreben, das sich in der ganzen Geschichte der Kunstmittel verrät. Dies geschieht teils durch Verstärkung, teils durch Verfeinerung. Indem die Empfindung möglichst zerdehnt, der Stoff oder Vorgang in die meistmöglichen Momente zerlegt wird, kann der ganze Gefühlswert erschöpft werden.

In dem Augenblick, da ein Abflauen eintreten will, setzt das Kunstwerk mit einer neuen Spannung bezw. Steigerung ein. Auch in dieser Situation bleibt der Vorgang nur so lange liegen, als zum Deutlichwerden erforderlich ist. Dann geht es wiederum weiter und zwar um gerade so viel, daß der Schritt bedeutsam wirkt und nicht trivial abfällt. Daß aber die Spannung standhält, ist immer ein Zeichen des einheitlichen Könnens. Und wir wollen so lange und so stark gespannt werden, als wir es ohne zu große Unlust ertragen können. Danach wird von manchen Kennern geradezu die künstlerische Begabung gemessen. So urteilt z. B. Gustav Freytag: »Nach der starken Spannung der Hauptpersonen aber schätzt in der Regel schon die Mitwelt, in jedem Fall die Folgezeit die Bedeutung eines Dramas«. (Technik des Dramas S. 23.)

Die Erregung des Gefühls, die teils in der Beschleunigung und Verstärkung der Eindrücke, teils in der physiologischen Ausbreitung sich bekundet, ist für manche sogar die Hauptsache; und die eingestreuten allgemeinen Betrachtungen haben nur die Funktion, »den Auffassenden zeitweise von dem Banne des Affekts, der Spannung, der fortreißenden Mitempfindung zu befreien, indem sie zu beschaulicher

[1]) W. Harlan, Schule des Lustspiels S. 27.

Digitized by Google

Stimmung erheben«[1]). Es gehört ja zu den Anfangsgründen dramaturgischer Einsicht, daß jedem Geschehen das innere Glühen voraufgegangen sein muß. Wenn anders die Wirkungen nicht als bloße Effekte erscheinen sollen, müssen die Ursachen und ihr Drängen gezeigt werden. Und wenn wir diese Nötigung nicht in unserem Gefühl der Spannung erfahren, wie könnten wir sonst überzeugt werden? Durch bloße Überlegungen des Verstandes ist das Geschehen nicht allein begreiflich; die volle Kraft der Motive wird erst im Erleben erkenntlich. Literarische und künstlerische Darstellungen haben vielfach psychische Zwangslagen aufgedeckt, die der ethischen und juristischen Doktrin zuvor unverständlich waren. Die Motivierungen in den literarischen Werken sind freilich nicht immer einwandfrei, oft weil es nur an der nötigen Breite der Darstellung fehlt. Denn eine Handlung ist der Ausfluß der ganzen Persönlichkeit, die uns völlig bekannt sein müßte, aber sich erst nacheinander in der Erzählung herausschälen kann. Je nach der subjektiven Veranlagung wird man ein Gefühl und Motiv für mehr oder weniger bestimmend ansehen. Wir begreifen freilich die eigene Notwendigkeit besser als die fremde. Und um all die feinen Antriebe nachzufühlen, muß man die psychische Verfassung einer Zeit, ihre Weltanschauung mit den historischen Bedingungen kennen. Die Dichtung ist sowieso die subjektivste unter den Künsten; fehlen nun dem Aufnehmenden die psychischen Voraussetzungen, so fehlt alles. Die Romantik z. B. verlangt eine so besondere seelische Verfassung, daß hier schon wenige Ausdrucksformen weitgehende Wirkungen auslösen, die dem nicht-romantischen Menschen verschlossen bleiben. Das Fortgehen von Ursachen zu Wirkungen kann ja immer verstandesmäßig verfolgt werden (die schon genannte intellektuelle oder wissenschaftliche Spannung); aber menschlich nahe tritt uns nur die erlebte Notwendigkeit. Man darf nun auch nicht in das Gegenteil verfallen und bloß Gefühl geben wollen, weder in der Kunst noch im Unterricht. Denn dann tritt ein bloßes lyrisches Verschwommensein ein, ohne jede Ergreifung von Objekten. Einseitige Vorstellungs- oder Gefühlsspannungen ermüden nur zu bald, und erst aus ihrer Verbindung können größere Dichtformen und lebendige Gestaltungen entstehen. Harlan drückt diese Belebung durch das Spannungsgefühl in folgender drastischen Weise aus: »Die Spannung hat noch einen Nebenberuf. Indem nämlich die wichtigen Ereignisse unserer Dichtung sich rechtzeitig anmelden, gewinnen sie — so dumm ist der Mensch — an Wahrscheinlichkeit« (Schule des Lustspiels S. 32). Ja, die Gefühlsspannung trägt in sich so sehr den Charakter der Notwendigkeit, daß

[1]) W. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung S. 156.

Digitized by Google

sich der Verstand daraufhin oft eine eigene Welt aufbaut, ein Phantasiereich, und sich darin als Ideal trotz allem bejaht. Dies Moment der Berechtigung, das dem Gefühle beiwohnt, wird wohl auch übertrieben, wenn der psychische Untergrund pathologisch erfüllt ist; es sucht sich dann übermäßig auszubreiten und macht sich eine ganze Dialektik der Leidenschaft zurecht. Da kann der ästhetisch Aufnehmende solche Spannung freilich nicht mehr nacherzeugen; sie wird ihm übermäßig erscheinen, eine Überspannung. Richtig mitfühlen werden wir eben nur diejenigen Spannungen des Fühlens und Wollens, die im Umkreis unserer Erfahrung liegen, und diese werden dann für uns den Charakter der Wahrheit erhalten.

3. Die Spannung im objektiven Verhalten.

Wenn Vorstellungen und Gefühle gleichmäßig angespannt werden, doch so, daß unser Erlebnis mehr nach dem Objekt als zu uns selbst hinleitet, beginnt ein ausgeglichenes Verhalten, eine ästhetische Objektivität, gewissermaßen eine Verbindung der beiden beschriebenen Verhaltungsweisen. Die Eindrücke werden da im Gedächtnis niedergelegt, wiederholt, befestigt und die Beziehungen zwischen den Kompositionsgliedern immer deutlicher erkannt. Zugleich entsteht ein Gefühl für die Form des betreffenden Werkes, für seine ganze geschlossene Gestaltung, seine eigenartige Existenz. Bei jeder Beschäftigung mit ihm regt sich jene immer wiederholbare Spannung, die den anschaulichen und ethischen Gehalt von neuem im Bewußtsein nacherzeugen muß. Diese Art, sich mit Kunstwerken zu beschäftigen, ohne vorwiegend subjektive Beteiligung des Empfindens, mag wohl abgeklärtes ästhetisches Interesse heißen. Man erinnert sich an die Erzählung aus Goethes Dichtung und Wahrheit, wo Herder dem jungen Goethe aus dem Landprediger von Wakefield vorliest; als sich der junge Dichter gefühlsmäßig fortreißen läßt, statt auf die Entwickelung der Erzählung zu achten, also auf das Technische, schilt ihn sein älterer Freund. »Er tadelte das Übermaß von Gefühl, das bei mir von Schritt zu Schritt mehr überfloß —, [während] er das Werk bloß als Kunstprodukt ansah und von uns das gleiche verlangte, die wir noch in jenen Zuständen wandelten, wo es wohl erlaubt ist, Kunstwerke wie Naturerzeugnisse auf sich wirken zu lassen« (10. Buch). Das ist typisch für den Gegensatz zwischen Artist und Laien. Goethe machte sich jene Belehrung zu nutze, und die Beschäftigung mit sehr vielen Kunstwerken führte ihn, da immer dieselben Stoffe wiederkehren, von selbst zur größeren Aufmerksamkeit auf die Form. Hinzu kam das Studium der griechischen Plastik und sein steigendes persönliches Bedürfnis, in der Kunst mehr Beruhigung und Klärung als Erregung zu suchen.

Digitized by Google

Wenn auch seine Jugendwerke mehr auf die affektive Ergriffenheit ausgehen, auf seiner Höhe gibt er Iphigenie, Tasso, Hermann und Dorothea in unerreichter Objektivität. Hier bleibt dem Aufnehmenden die volle Heiterkeit und Ruhe des Geistes, keine gewaltsame Spannung durch Verwicklung oder lyrisches Pathos. Wir werden auch nicht mit innerlicher Zerrissenheit entlassen (wie etwa manchmal bei Ibsen), sondern das Leben wird maßvoll bejaht. Und so oft wir diese Stücke wieder vornehmen, finden wir uns wie bei Shakespeare immer von neuem unterhalten. Denn das Kriterium eines Kunstwerks ist, »daß es unterhalte, gleichviel ob es alt oder neu ist, daß es morgen unterhalte wie heute, daß das Interesse desselben nicht abnehme durch öftere Wiederholung, im Gegenteil mit jeder Wiederholung gewinne«. Mit diesem Begriffe der Unterhaltung charakterisiert Otto Ludwig geradezu die Hauptwirkung von Goethes Kunst (Studien I, S. 116). Freilich können diese ruhigen Anspannungen nur einem gleichsam gesättigten Gemüte genügen. Ein solches ästhetisches Verhalten ist dann wahrhaft stofflos, und wer sich immer eines solchen rühmen kann, mag leicht den anderen dieses ideale Betrachten als die Norm bezeichnen und starke Gefühlsspannung als unkünstlerisch hinstellen. Am nächsten wird der Kunsthistoriker zu solcher Betrachtungsweise gelangen, weil er den Inhalt der Werke am deutlichsten sich herausarbeiten kann. Dabei verliert sich für ihn alle stoffliche Spannung und Ungewißheit; durch die wiederholte Betrachtung aber ist er im stande, jede in dem Kunstwerk vorgeschriebene Empfindung mit völliger Stärke und Bestimmtheit in sich zu begleiten.

Veranlassungen, daß wir uns überhaupt mit einem Werke beschäftigen, sind immer da, und solche Spannung ist ganz unvermeidlich. Jedenfalls ist immer die Spannung des Beobachtens und Wahrnehmens dabei in dem Sinne, wie man zu jemanden sagen kann: Grab den Boden auf und du wirst dort Licht finden. Das Werk soll uns etwas geben. Nur kommt es darauf an, wessen man bedarf; ob man sein Empfinden im einzelnen verfeinern oder das affektive Bedürfnis durch etwas Großzügiges erheben will. Das Vorwärtsdrängen der Phantasie und der Schwung der Gefühle sind eigene ästhetische Werte, die man nicht unterschätzen soll. In Hinsicht auf eine klare geistige Kultur verdient freilich unter all den möglichen Arten, Spannungen auf sich wirken zu lassen, dieser interesseartige, mehr objektive ästhetische Genuß den Vorzug. Doch ist es zweifellos künstlerischer, irgendwelche Spannung erzeugt zu haben als gar keine. Nur soll man nicht von da aus alle anderen Arten des Kunstgenusses einseitig beurteilen; für eine theoretische Untersuchung wenigstens ziemt es sich, die jeweiligen Spannungswirkungen aus der einzelnen Bewußtseins-

Digitized by Google

verwicklung herauszuschälen und in ihrer Bedeutung für das Gesamtleben zu begreifen. So haben denn die heftigen dramatischen Spannungen und die Hingabe an solche ihre gute Berechtigung, wofern sie nicht ausschließlich gepflegt werden. Es steht natürlich nicht ganz in dem Belieben einer Persönlichkeit, welche ästhetische Verhaltungsweise sie ausübt. Die einzelnen Naturen werden da teils ihrer Anlage, teils den Zeitströmungen folgen müssen. Das objektive, gewissermaßen wissenschaftliche Verhalten ist nur eine Art davon, die freilich vor den anderen die Klarheit voraus hat. Deshalb darf man noch nicht sagen, Spannung sei unkünstlerisch; so in Bausch und Bogen ist das gar nicht zu entscheiden. Bei anderen Theoretikern wieder trifft man auf Unsicherheit, wie sie sich zur Spannung stellen sollen. Es wird dann gesagt, daß man die Spannung nicht entbehren könne, weil sie das Ganze zusammenhalte, daß aber leider eine so große Anzahl der Menschen sich dadurch zu unästhetischem Verhalten hinreißen lasse.

Der Verlauf und Gefühlsgehalt der Spannungen ist, wie gezeigt, so verschiedenartig, daß man höchstens im einzelnen Falle abtrennen kann, welche Wege das Bewußtsein eingeschlagen hat und wieviel davon in rein ästhetisches Gebiet führte. Danach mag man das Verhalten des betreffenden Individuums zu diesem oder jenem Typus des ästhetischen Verhaltens rechnen. Solche Bezeichnung gilt aber nur für die Hauptwirkung. Es spielen sich ja so mancherlei Bewußtseinsreihen bei einer Aufnahme ab [1]), und das erst allgemein orientierte Gefühl springt so leicht zu persönlichen Erinnerungen über, daß eben sehr die Frage ist, ob sich die stofflichen d. h. subjektiven Momente aus dem Kunstgenuß so verdrängen lassen, wie der Begriff es fordert. Roetteken z. B. nimmt folgende geteilte Stellung ein: »Die Spannung, soweit sie nicht den sie erregenden Vorstellungen selbst zu gute kommt, ist ein streng genommen außerästhetisches, aber dem ästhetischen Verhalten doch nur wenig fremdes Mittel zur Fesselung unserer Aufmerksamkeit und außerdem eine Vorbedingung für das Eintreten der mit ihrer Lösung verbundenen Lust« (Poetik I, S. 97). Dem Abweisen der Spannung liegt manchmal nur ein überfeinertes Empfinden zu Grunde; so hört man wohl da und dort von dekadenten Naturen, die einer Erstaufführung ausweichen, weil ihnen die Spannung zu unerträglich sei, und die immer das Ende vorwegnehmen »müssen«. Auch von Vischer wird zugegeben, daß die dramatische Spannung leicht zu

[1]) Vgl. z. B. die Schilderung der Bewußtseinsvorgänge während einer Aufführung, bei F. Paulsen, Einleitung in die Philosophie, 13. Aufl., Stuttgart u. Berlin 1904, S. 140/141.

Digitized by Google

pathologischer Aufregung verführe; »wer aber den Geist freibehält, schaut auch umso tiefer in den Grund des Lebens« (Ästhetik III, S. 1403/1405). An anderer Stelle bezieht er die Spannung deutlich in den ästhetischen Genuß hinein; das Spiel ist »ein Fingieren des Ernstes, um dessen Spannung und Erregung ohne seine Schmerzen zu genießen in einem frei erzeugten Scheine« (ebenda III, S. 90). So ist sie nämlich ohne »die pathologisch materielle Schwere der Sache, weil man sie jederzeit auflösen kann«. Erst wo eine Verwechslung der ästhetischen Wirklichkeit mit der praktischen einträte, würde die Spannung zu einer stofflichen werden; hierüber wird weiterhin noch zu sprechen sein. Hier sollte nur jenes ausgeglichene Verhalten gegenüber Kunstwerken geschildert werden, das ganz in Objektivität aufzugehen versucht. Die so vertiefte Spannung hält sich dann an diejenigen menschlichen Ziele, die sich als dauernd wertvoll erwiesen haben. Bei einer gewissen Universalität der Anlage interessiert schließlich alles, und der Umfang des Interesses wird zum Kriterium für die Persönlichkeit. Da haben sich dann auf Grund früherer Spannungsgefühle gewisse Wertvorstellungen festgesetzt, die ursprünglich von dem eigenen lebendigen Gefühl getragen, später wohl auch durch philosophische Anschauung gestützt wurden. Erst war das Wertgefühl nur subjektiver Ausdruck eines einmaligen Bedürfnisses, dann wurde es auf das Objekt als dauernde Eigenschaft bezogen und als bleibender Wert festgelegt. Und immer werden die Inhalte menschlichen Wünschens oder Glaubens in neue Lebensformen und Symbole gefaßt, zur stillen Betrachtung an Seelenfeiertagen. Sogar bei Kunstwerken, die ursprünglich unserm Gefühle gar nicht nahe standen oder nur verstandesmäßige Achtung fordern konnten, findet auf dem Umwege über Werturteile ein gewisser Gefühlsanschluß statt. Denn das affektive Begleiten mit Spannungsgefühlen kann man nicht von jedem Aufnehmenden verlangen, wohl aber das Verknüpfen und Gliedern, das Zusammenspannen der betreffenden Vorstellungen. Die nacheinander gegebenen Vorstellungen drängen da nicht stark vorwärts, sie treten vielleicht nur ruhig daneben oder halten sich im Bereiche der »Erinnerungsmöglichkeit« [1]). So kommt die Gesamtspannung des Gefühles zwar nicht zu stande, aber der ästhetische Gegenstand erscheint dem Bewußtsein immer noch als ein einheitlich gegliedertes Ganzes [2]). Die Spannung wird also nicht gefühlsstark, sie bleibt ein Verknüpfen der Erinnerungen unter einem Inhalt oder einer Idee. Die einzelnen Vorstellungen werden da zu einer einheitlichen Anordnung gebracht, und diese ist ein festes

[1]) J. Volkelt, Ästhetik I, S. 334.
[2]) Ebenda S. 338.

Digitized by Google

Gefüge. Wenn ich etwa Goethes Faust nenne, so rufe ich eine Vorstellung wach, die ganz bestimmte Gliederungen in sich enthält; sie ist zu stande gekommen, indem man das spannungsvoll sich entwickelnde Drama in sich aufnahm. Das bei der Aufführung lebendige Spannungsgefühl ist nun ganz abgeschwächt oder latent, aber sobald ich mich in dieses Gebilde vertiefe, gewinnt es an psychischer Realität; ich trage vielleicht einige Partien mit der vollen Leidenschaftlichkeit vor und fühle mich »hineinversetzt«. Das Vorstellungsgebilde »Goethes Faust« enthielt aber zunächst nichts von Affekten, es hatte nur eine allerdings unverrückbare Gliederung von Einzelzügen. Je nachdem kann ich es in spannungslosen Urteilen oder spannungsvollem Vortrag entfalten. — Dies ist nur ein Beispiel für die Komposition so vieler unserer Vorstellungen, die das Resultat eines sukzessive sich abwickelnden Vorganges waren. Wie auch immer psychologisch die Gefühlsreaktion an Vorstellungen gebunden sein mag, affektiv oder nur leise anklingend, der Aufbau des objektiven Werkes ist derselbe; nur die Aufnahme und die Stärke der Spannung, die im Subjekte verläuft, ist bei den einzelnen Individuen verschieden.

IV. Verhältnis der subjektiven Spannung zum spannenden Objekte.

Ein und dasselbe Kunstwerk mag von den einzelnen Betrachtern verschieden aufgenommen werden, mit stofflicher Neugier, mit Teilnahme des Gefühls oder mit objektivem Interesse, — ein Gemeinsames ist in ihren Erlebnissen: die von dem Kunstwerk gegebenen Vorstellungen. Vielleicht gleichen sich die Bewußtseinsreihen nicht einmal bei zwei Zuhörern völlig, weil jeder aus seinen subjektiv verschiedenen Erinnerungen und Gefühlstönen nachschaffen muß, und je nach Vermögen mit reichlichem oder dürftigem Material. Aber einerlei wie die subjektive Reaktion erfolgt, die Verknüpfung der Inhalte oder die Beziehung der gegebenen ästhetischen Qualitäten auf einen einheitlichen Vorgang muß in der vom Kunstwerk vorgeschriebenen Reihenfolge vollzogen werden. Und diese unveränderliche Anordnung könnte man mit Benutzung eines Ausdruckes von Otto Ludwig die objektive Spannung nennen, worunter eben die einheitliche Verknüpfung der Inhalte zu verstehen wäre, wie sie in der Kunstform geschehen ist. Der Ausdruck objektive Spannung ist gewissermaßen die Übersetzung des Begriffes Kunstform ins Psychologische. Otto Ludwig sagt nämlich in einem der methodischen Abschnitte seiner Studien (II, S. 97 ff.) »Wir bekommen zwei subjektive Bedingungen: Spannung und Befrie-

Digitized by Google

digung, denen als objektive gegenüberstehen: Verwicklung und Lösung«. Und ein andermal (II, S. 186): »In jeder Region ist eine Spannung und eine Lösung (subjektiv); im ganzen, dem psychologischen Romane, ist die subjektive Spannung und Lösung mit der objektiven Verwicklung und Entwicklung eins«. Die genaue Interpretation des letzteren Satzes würde hier zu weit führen, doch erhellt so viel ohne weiteres: das subjektive Spannungsgefühl, dessen Stärke von der Individualität abhängt, läuft gelegentlich einem objektiven Vorgang parallel (der erkenntnistheoretisch genommen auch nur psychisch existiert). Wo es nun auf eine genauere Trennung ankommt, nenne ich die subjektive Seite der Erscheinung: Spannungsgefühl, und die objektive: eine Spannungsform.

Wie viel oder wie wenig Gefühlston dabei sei, das mag man als subjektive Angelegenheit und für weniger verbindlich ansehen; aber eine einheitliche Verknüpfung, psychologisch ein Zusammenspannen, muß bei jedem verstehenden Aufnehmen sein. Denn objektiv und für alle Menschen notwendig ist nur dieses Beziehen der Qualitäten, wie sie in den Worten der Dichtung angegeben sind. Und diese festgelegte Reihenfolge oder dieser Aufbau mag wohl objektive Spannung genannt werden. Damit ist also ein doppeltes bezeichnet: der Begriff oder das Schema oder die Form, nach welcher die Verknüpfung vorgenommen werden soll, und die psychische Verwirklichung derselben. Die objektive Spannung ist, wenn man so will, das Kunstwerk selbst, sofern es erst im Akt der spannungsvollen Wahrnehmung Existenz bekommt. Bei einem Bauwerk, einer Statue, einem Gemälde besteht der größte Teil der objektiven Spannung in der räumlichen Erfüllung, und diese bleibt sich immer gleich, so lange das betreffende Werk nicht zerstört oder verändert wird. Ihre objektive Spannung, d. h. das Verhältnis der Massen und Teile zueinander, wird einerseits völlig begrifflich von uns erfaßt in den mathematischen Formeln, anderseits einfühlend erlebt und als Inhalt verstanden. So sind auch die literarischen Gebilde, um einmal mit Kantischer Terminologie zu reden, eine »Regel« für die Anschauung bezw. Verknüpfung der Inhalte. Die Reihenfolge der Worte und deren Nebenklänge geben mir an, was ich mir nacheinander vorzustellen habe, und diese Reihenfolge ist durch die Komposition unveränderlich festgelegt. Etwas anderes ist die subjektive Verwirklichung derselben; da schwenkt wohl manchmal die Phantasie von der vorgezeichneten Bahn ab, teils rückwärts schauend, teils voraus. Der subjektive und der objektive Ablauf mögen da öfter auseinandergehen [1]), anregend und bestimmend ist aber doch die ob-

[1]) M. Dessoir, Ästhetik S. 160.

Digitized by Google

jektive Spannung, von der die ganze psychische Bewegung ihren Anlauf nimmt.

Die psychologische Struktur des Kunstwerks oder seine Existenz in uns besteht also in Spannungsvorstellungen und -Gefühlen, aufgebaut in einer vorgeschriebenen Form. Zur Veranschaulichung diene die psychische Existenz des Dramas, das erst in der Aufführung psychisch wirklich wird. Zunächst empfand der schaffende Künstler die stärkste Spannung, als er sein Phantasiegebilde verwirklichte. Im Buche führte nun sein Werk ein Schattendasein, bis es der Schauspieler in ganzer Anspannung seines Wesens wieder belebt; endlich nimmt es der Hörende in höchster Spannung auf [1]). Dann sinkt das Werk in sein blasses Bücherdasein zurück und wird vielleicht später wieder zu subjektivem Leben gesteigert. Das Wechselnde daran ist die Stärke der Spannungen; aber die Verknüpfung der Spannungen bleibt unverändert und ist eine historische Tat oder Tatsache, mag sie nun in begrifflichem Zustand verharren oder sich zu ästhetischer Wirklichkeit erheben. Die objektive Spannung, die dem bekannten Begriff der »inneren Form« sehr nahe steht, ist eine Aufgabe, deren Verwirklichung vollkommen vielleicht keinem ganz gelingt. Jeder einzelne Aufnehmende leistet in einigen Teilen weniger, in anderen zu viel. Wieviel von den in Worten niedergelegten ästhetischen Qualitäten tatsächlich wirklich werde, ist neuerdings eifriger erörtert worden. Th. A. Meyer macht in dem bereits zitierten Stilgesetz der Poesie geltend, daß nur so viel an Vorstellungsinhalt ins Bewußtsein trete, wie durch die in der Rede angelegten Beziehungen verlangt sei. Gerade durch den Verzicht auf volle Anschauung gewinne die Sprache ihre eigentümliche Kraft und mache in einer zusammengedrängten Vorstellung ein ausgedehntes zeitliches Geschehen lebendig. Der Dichter läßt Vorstellung auf Vorstellung durch unser Bewußtsein ziehen, aber es bleibt uns oft nicht die Zeit, daraus ein sinnlich-anschauliches Bild zu entwerfen. Es genügt jeweils zu wissen, was gemeint ist; sobald wir freilich das Bedürfnis nach größerer Deutlichkeit haben, können wir uns ja in die einzelnen Vorstellungen vertiefen. Sonst aber sind es wesentlich die Beziehungen der Vorstellungen zueinander, der Sätze und Inhalte, die psychisch verwirklicht werden. Hier haben wir also das Zusammenspannen oder Verknüpfen als Hauptarbeit der ästhetischen Aufnahme. Auch nach Volkelt, der die Anschaulichkeit der Dichtung nicht so stark herabsetzt wie Th. A. Meyer, wird die Anschauung vielfach von der abkürzenden Bedeutungsvorstellung ersetzt (Ästhetik I, S. 137). Wir verbinden die gleichsam nur angetupften Vorstellungen

[1]) G. Freytag, Technik des Dramas S. 82 u. 298.

Digitized by Google

miteinander zu neueren, zusammengesetzteren. Doch darf die Abkürzung nicht bis zum Begriff gehen, denn dieser »bringt dem ästhetischen Verhalten Verderben« (ebenda S. 138). Zwischen einer einfachen Vorstellung und einem Drama ist dabei nur der Unterschied, daß die Teile des letzteren viel mehr Zeit zur diskursiven Entfaltung brauchen. Mit der Spannung erhalten sie nämlich größere zeitliche Ausdehnung; schaltet man dies eigentliche Wesen der Spannung aus, so fällt das betreffende Werk zu einer zeitlosen einheitlichen Vorstellung zusammen. Denn, wie bereits mehrfach ausgeführt: der Gang von einer Apperzeption zur anderen oder dem einen psychischen Inhalt zum anderen erfolgt unter Anspannung. Diese hat für gewöhnlich nicht den Gefühlston des Mühevollen, wie man ihn mit diesem Worte oft verbindet; bei vielen Vorstellungen ist sie überhaupt latent geworden. Erst in besonderen Fällen, wo die Hemmungen stärker auftreten, bereitet der Vorstellungsverlauf Schwierigkeiten, z. B. beim Aufsuchen eines vergessenen Wortes. »In einem Menschen, der sich eines ihm im Augenblick entfallenen Namens erinnern will, regen sich meist sogleich starke Spannungsgefühle, begleitet von mimischen Spannungsempfindungen« [1]). Die »Fäden«, mit welchen die Vorstellungen verknüpft sind, bestehen psychologisch genommen in Spannungsempfindungen, begleitet von Spannungsgefühlen. Diese können je nach unserer subjektiven Beschaffenheit stärker oder schwächer sein, immer bleibt die Verknüpfung, besonders wenn sie begrifflich gesichert ist, als objektives Gerüst bestehen und wird von uns mehr oder weniger ästhetisch belebt. »Über Dicht- und Tonwerke ist ein Netz von Beziehungen ausgebreitet, in welchem uns die Spannung weiterführt« [2]). Sie stellt also zwischen den Elementen den Zusammenhang her.

Wie die einzelne Vorstellung durch konstitutive Merkmale ihre geschlossene Einheit erhält, so hat auch das Drama einen notwendigen einheitlichen Aufbau, von Otto Ludwig Gesamtspannung genannt. Auch von anderen ist die Spannung als das einigende Band erkannt worden. »In einheitlicher Fortbewegung strebt die dramatische Handlung von einer gemeinsamen Anfangslage aus zu einem einheitlichen Schlusse hin. In dieser einzigen Gesamtbewegung, zu der alle Teile der Handlung in Spiel und Gegenspiel, in Auflösung und neuer Spannung zusammenwirken, besteht die innere Konsequenz und Notwendigkeit eines dramatischen Werkes; sie gibt dem Werke wahre Einheit der Zeit, einheitliche zeitliche Tiefe« [3]). Diese Einheit liegt als objektive Span-

[1]) Wundt, Phys. Psych. III, S. 244.
[2]) M. Dessoir, Ästhetik S. 158.
[3]) A. Riehl, Vierteljahrsschrift für Philos. Bd. 22, S. 109.

Digitized by Google

nung jedem einheitlichen Auffassen des Werkes zu Grunde, ob es nun verstandes- oder gefühlsmäßig geschieht. Denn wie das zusammenspannende Auffassen subjektiv zum Verstehen führt, so entsteht als objektive Seite im nachschaffenden Bewußtsein die Form des Kunstwerks selber. Gefühlsmäßig und mehr subjektiv erscheint es bei Harlan als die »Generalspannung« (Schule des Lustspiels S. 33). »Weil unser Gefühlsablauf bei der Wahrnehmung jedes Werdens naturgemäß durch das Gefühlselement der Spannung (»Was wird?« »Wie wird?«) einheitlich regiert ist, so ist die regierende Einheit im schreitenden Gefühl des Zuschauers die Spannung auf den Ausgang« (ebenda S. 6).

Aber der ganze Inhalt mit seiner Idee wird scharf erst von der Interpretation herausgearbeitet. Immer werden alle Anregungen, die der Hörer in Wort und Gebärde empfängt, auf einen einheitlichen Vorgang bezogen, wenn auch in individueller Fassung und mit eigenen Zutaten. Und der Endeindruck einer Dichtung ist nicht anders genau zu erlangen, als daß man alle Vorstellungswege durchläuft, die der Dichter angegeben hat; alle Worte sind nur die Fäden, mit denen er die Lage des Inhalts festspannt. Die einzelnen Angaben stützen sich gegenseitig und bilden ein Gefüge, dessen Teile in Spannung und Gegenspannung zu dem Ganzen zusammenwirken. Dies ist die objektive Spannung, deren Erfassung von allen verlangt werden kann, die jedem verstehenden Auffassen psychologisch zu Grunde liegt. Wenn ich es einmal derb und paradox ausdrücken darf, so heißt verstehen so viel: Verstandesspannungen nacherzeugen, wie man eine Turnübung durch Muskelspannungen nachmacht. Und es ist beidemal unsere Kraft, die angespannt wird, ob nun unsere Muskeln arbeiten oder wir äußerlich ruhig verharren und unsere Vorstellungen schaffen. Nach dem Maße der Anspannung aber werden wir unseres Daseins stärker oder schwächer bewußt.

Haben endlich unsere subjektiven, aus uns herausdrängenden Spannungen zu objektiven Gestaltungen geführt, zu materiellen oder ideellen Werken, so wirken diese weiterhin auf dem Wege der Wahrnehmung in andere Menschen hinüber, neue Anspannungen erzeugend. Schon bei dem Übertritt aus dem schaffenden Subjekt in die Objektivität gehen eine Anzahl von individuellen Spannungen verloren; noch mehr aber, wenn das Werk in andersartige Zeiten hinüber wandert. All die Anklänge oder Assoziationen, auf die sich die Gefühlswirkung gründet, gehen dann verloren und müssen von der historischen Forschung und Interpretation erst wieder aufgedeckt werden. Sie werden zwar kaum richtig lebenskräftig, und die archaische Fremdheit, welche zugleich eine Gefühlsstille eintreten läßt, hat vielleicht mitgewirkt, von

Digitized by Google

dem ästhetischen Verhalten durchweg solche Dämpfung der Gefühle zu verlangen. Wie sehr man nun gleiche Gefühlsanlage zum richtigen Erfassen des Kunstwerks fordern möchte, die objektive Spannung wenigstens ist für alle gültig, und es kann mit historischem Materiale nachgewiesen werden, welche Inhalte darin verknüpft sind. Selbst die Anerkennung seiner historischen Bedeutung, also der davon ausgehenden Beeinflussungen, wird sich erzwingen lassen, wenn man etwa die Beweisbarkeit der Werte ablehnen wollte. Man hat ja schon oft die Weltgeschichte mit einem riesigen Drama verglichen — »das Riesendrama Kultur« [1]) — und alles Werden aus Spannung und Gegensatz der Kräfte erklärt. Harlan spricht es wie ein Bekenntnis aus (Schule des Lustspiels S. 86): »Ich glaube, daß das Weltwerden ein einziger Kampf ist, der Kampf natürlicher Triebe ums Dasein und um Macht, der Allkampf zwischen dem göttlichen Trieb zur Weltblüte und dem göttlichen Trieb zur Vernichtung. Die Spannung auf den Ausgang dieses Allkampfes ist die regierende Einheit unseres ewigen Lebens.« Die Geschichtswissenschaft sucht darin die Zusammenhänge und die Einheit aufzudecken. An vielen Stellen fällt ja historisches und ästhetisches Interesse nahe zusammen, und es ist eine oft erörterte Frage, worin sie sich gleichen und worin unterscheiden. Offenbar treten in der historischen Betrachtung die Verstandesspannungen und das kausale Beziehen hervor, und dieser strengeren Verknüpfung liegt die Wahrheit bezw. gewesene Wirklichkeit zu Grunde. Das rein ästhetische Interesse gestaltet den Stoff zwar auch nach Wahrheit — eine typische, sogenannte poetische Wahrheit —, aber der Gesichtspunkt für die Verknüpfung ist der Gefühlswert. Nicht selten tritt eine Vermengung zwischen den beiden Betrachtungsweisen ein, so daß gewisse Überästheten die Geschichte ästhetisch genießen, andererseits »naturalistische Kunstwerke«, angeblich ohne jede bewertende Auswahl, hingenommen werden sollen. Dies ist mit dem Begriff der objektiven Spannung, der das Kunstwerk gewissermaßen als historische Gestaltung und individuelle Verknüpfung von Inhalten auffaßt, keineswegs beabsichtigt. Eher soll damit zu einer authentischen Wirkung der Kunstwerke vorgedrungen und ein fester Boden für die ästhetische Existenz gewonnen werden. Der Begriff besagt also, daß nicht zufällig eine Spannung davon ausgeht, sondern daß sie bei richtiger Aufmerksamkeit davon ausgehen muß.

Auch die Stärke der Spannung ist damit in gewissem Sinne für alle Aufnehmenden vorgeschrieben. Denn wie alle Kräfte durch zurückgelegte Wege oder geleistete Arbeit gemessen werden, so auch

[1]) v. Berger, Über Drama und Theater S. 18.

Digitized by Google

die Stärke der dichterischen Figuren durch die Größe der weggeräumten Hindernisse, durch den weiten Flug der Gedanken und das ganze Tempo ihrer Handlungsweise. Selbst der Gesichtsausdruck und die Vortragsweise des Schauspielers sind uns der abgestufte Ausdruck innerer Spannungen, die wir uns keineswegs willkürlich darbieten lassen, sondern in festem Zusammenhang mit dem Geist des Stückes (also der objektiven Spannung) wollen. Wir haben im allgemeinen eine Vorstellung davon, wie man ein Stück darstellen sollte. Manche Dramatiker und Psychologen erblicken es genau vor sich [1]); Gebärde und Dynamik ist ihrem vertieften Blicke so genau vorgezeichnet wie Vortragszeichen der Musik. Andere Dramatiker und Kunsttheoretiker freilich fassen den Text des Dramas nur als eine unbestimmte Unterlage auf, die sie erst mit individuellem Leben füllen. Es sind ja mancherlei gute Darstellungen ein und desselben Stoffes möglich, aber nur eine wird dem Urbild des Dichters am nächsten kommen. Ist diese authentische Vortragsweise annähernd getroffen, so merken wir sofort, hier geht der ästhetische Wert wahrhaft vor sich, mit jener magischen Gegenwärtigkeit, wie sie verschiedene religiöse Kulte herzustellen unternehmen. Hierin ist dann subjektive und objektive Spannung zusammengefallen, jene harmonische Wechselbeziehung ist hergestellt, in der die Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt fast verschwunden ist. Die wahrhaften Vereinigungen mit dem Objekte sind indessen meist Augenblicke; für ausgedehnte Vorgänge laufen objektive und subjektive Spannungen oft nebeneinander her, oft gegeneinander. Am meisten fallen sie zusammen, wenn unser ganzes Wesen aufs höchste angespannt ist, bei völliger Konzentration und ungehemmtem Auswirken — den psychologischen Bedingungen des Glücks. Mit höchster Anspannung ist dabei nicht alle unsere verfügbare Kraft überhaupt gemeint, sondern nur die jeweilig höchstmögliche in Wahrnehmung und Tun. In der vollerschöpften Wahrnehmung fallen wohl subjektive und objektive Spannung zusammen, d. h. stimmen überein.

So ist dann eine gespannte Situation beides zugleich: einerseits unsere Aufmerksamkeit spannend, andererseits ein Zustand im Objekt, der notwendig anderes aus sich hervortreibt; beides anfangs ein ungetrenntes Bewußtseinserlebnis. Wie es aber von der Naturwissenschaft in eine subjektive Empfindung und objektive Kräfte zerlegt wird, so scheidet es sich auch auf ästhetischem Gebiete in eine subjektiv veränderliche Spannung und eine objektiv festgelegte, erkenntlich in der Abwickelung der Ereignisse. In allen Vorgängen rückt ja immer dort das Geschehen vorwärts, wo die innere Spannung am stärksten war

[1]) v. Berger, Dramaturgische Vorträge, Wien 1890, S. 120.

Digitized by Google

und am wenigsten Hemmung fand. Alles was sich daher von der allgemeinen Oberfläche abhebt, ist der Ausdruck besonderer oder besonders starker »Kräfte«. Zugleich wird es auch das Individuelle im Gegensatz zur gleichartigen Masse. So erweist sich das Individuelle als das ästhetisch Interessanteste, schon weil es unsere Wahrnehmung mehr beschäftigt als das Gleichmäßige, weil es also mehr psychische und ästhetische Wirkung hat [1]). Daher bei Otto Ludwig das immer stärkere Streben nach Individualisierung (Studien I, S. 251): »Die Spannung muß an das Charakteristische der Gestalt sich knüpfen«. Und das Kunstwerk vermag am sichersten zu spannen, wenn es einerseits das allen Gemeinsame, andererseits das Individuellste bringt. Und dies ist das Wesen künstlerischer Behandlung (ebenda I S. 78/79).

V. Die ästhetische Bedeutung der Spannung.

In dem Begriff der objektiven Spannung ist die Möglichkeit gegeben, eine ästhetische Existenz anzuerkennen, auch wenn sie sich dem einzelnen Bewußtsein nicht jedesmal voll erschlösse. Oft muß ja die Interpretation das Werk eines fremden Kreises uns menschlich nahe bringen, damit die Anspannung des Wissens sich zu einer solchen des Gefühls verstärke. Dann erst empfangen die individuellen Werte der einzelnen Kulturen ihre volle Gefühlskraft, ohne die sie ästhetisch tot wären. Besonders auch durch die biographischen Erläuterungen bereichern sich die Beziehungen der gegebenen Vorstellungen untereinander und die Spannungsmöglichkeit wird größer. Je mehr wir also an günstigen subjektiven Bedingungen mitbringen, desto spannender wird auch der ästhetische Gegenstand. Er wird gegebenenfalls aus einem historisch entfernten Gebilde volle ästhetische Gegenwärtigkeit. Dabei gibt es freilich viele Übergänge zwischen dem begrifflich gefaßten Wissen und dem angeschauten Kunstwerke, aber durch volle Vertiefung wird es vielfach gelingen, die Gebilde aus dem einen Bereiche in das andere hineinzuformen. Das ursprüngliche Material, aus dem Kunst und Wissenschaft auswählen, ist ja ein einheitliches: das spannungsvolle Fortschreiten der psychischen Inhalte in zusammenhängenden Wahrnehmungen. Erst allmählich differenzieren sich daraus das theoretische, gefühlsmäßige und praktische Interesse, nämlich im Fortgang der inneren Spannungen, und am Ende setzen sich klare logische, ästhetische und sittliche Werte fest. Ein dauerhaftes Interesse ist nur auf dieser gemeinschaftlichen Grundlage mög-

[1]) G. Freytag, Technik des Dramas S. 212.

Digitized by Google

lich; jeder Versuch einer einseitigen Vorherrschaft veranlaßt nur heftigere Reaktionen seitens der unterdrückten Richtungen. Wir haben Zeiten gehabt, wo der intellektuelle Wert alles sein wollte (Rationalismus), dann wieder, wo das höchste Recht im Gefühl gefunden wurde (Sturm und Drang, Romantik). Am häufigsten aber wird der ethische Wert an die Spitze gestellt, in theologischen Zeitaltern, Reformationen, politischen Epochen. So wird auch der ästhetische Wert, namentlich unter der Formel *l'art pour l'art*, einseitig verselbständigt, muß sich jedoch, um wirklich das Interesse der Allgemeinheit auf sich zu ziehen, schließlich an die anderen anlehnen. Die theoretischen, ethischen und ästhetischen Wertungen sind ja nicht abgesonderte Bereiche, sondern betätigen sich an ein und derselben Wirklichkeit. Wenn die ersteren nicht dem ästhetischen Urteil zu Hilfe kommen, gelangt es nie über die Schranke der nur individuell zulässigen Urteile hinaus. Man muß sich also nicht in den rein ästhetischen Wert des Kunstwerks festbohren und alle anderen tadelnd abweisen. Nur das wird man verlangen dürfen, daß, wenn ein Urteil ausgesprochen wird, es seinen Gesichtspunkt klar erfasse und nur über diesen seine Aussage mache.

Wenn wir also nochmals fragen, wie das zunächst zufällige ästhetische Interesse zu einer notwendigen Spannung werde, trotz der verschieden gerichteten menschlichen Interessenkreise, so ist zusammenfassend zu sagen: Teils unter dem Schutz der bereits anerkannten theoretischen und ethischen Werte, zum größeren Teil aber auf Grund gemeinsamer psychologischer Vorgänge (oder »Gesetze«, wenn man will), entsteht doch ein gemeinsames Interesse. So erweist sich z. B. ein dramatischer Vorgang, wenn er einmal in den Bereich unserer Wahrnehmung eingetreten ist, meist viel stärker als alle individuellen Vorstellungsreihen und veranlaßt uns zu einer Konzentration, in der wir uns selbst völlig vergessen. Am stärksten zwingt wohl die Musik zur Aufmerksamkeit und wird oft geradezu aufdringlich. Und so erfüllen uns viele Wahrnehmungen anfänglich mit Neugier und im Fortgang der Begebenheit schließlich mit großer Spannung. Die subjektiven Bedingungen, die wir mitbringen, Gefühle und Erfahrungsmaterial, werden dabei an den Formen des Geschehens lebendig; aber allen Beobachtern gemeinsam sind zunächst nur die wahrgenommenen Formen. Von diesen geht daher Spannung und Interesse aus, und folgerichtig wird das ästhetische Interesse begründet auf die Anspannungen der Wahrnehmung (αἴσθησις). Haben dieselben auch noch theoretische und ethische Bedeutung, d. h. verlaufen die Spannungen auch bis in dieses Gebiet hinüber, so gewinnt der ästhetische Vorgang an Tiefe. »Ein vollendetes Kunstwerk setzt das logische Gefühl in

Digitized by Google

Spannung, es regt ethische und religiöse Gefühle an« [1]). Aber Hauptinhalt ist das allen gegebene Objekt oder die Form des Kunstwerks. Es versteht sich, daß hier immer nur das echte ästhetische Interesse gemeint ist, also die aus eigener Kraft fesselnden Empfindungen und Gefühle; nicht das geheuchelte Interesse, das durch außerhalb liegende Motive bestimmt wird. Und da sehen wir, daß bei der ästhetischen Aufnahme, von den einfachen künstlerischen Gebilden an bis zu den höchst zusammengesetzten, überall Spannungsempfindungen und -Gefühle beteiligt sind. Bei dieser Art, das Interesse durch den psychologischen Begriff zu begründen, und nicht durch den philiströsen Rahmen des Vergnügens und der Lust, sind Einwände wie der, es fühle jemand an der bezeichneten Stelle keine Spannung, von vornherein unmöglich. In dem Begriff der objektiven Spannung oder der Gesamtspannung ist zudem die einheitliche Verknüpfung aller zu einem Kunstwerk gehörigen Vorstellungen gesichert, mögen daraus starke subjektive Spannungsaffekte entstehen oder nicht. Denn diese tiefen Wirkungen stammen aus unserer sentimentalischen Subjektivität (Schiller) und können nicht von jedem mit Bestimmtheit erwartet werden. Das zusammenspannende Verstehen aber bezw. das objektive Verhalten zu Kunstwerken darf von jedem verlangt werden, da es sich lediglich auf Verknüpfung von Wahrnehmungen und Vorstellungen gründet.

Eine genauere Abgrenzung zwischen dem ästhetischen und unästhetischen Teil der erregten Spannungen ist nun keineswegs so leicht zu ziehen wie es anfänglich scheint. Statt einer geschlossenen Definition ziehe ich es vor, zu den früheren gelegentlichen Hinweisen nur einige Hauptlinien hinzuzufügen. Zunächst kann alle Wahrnehmung ästhetisch genannt werden, da sie immer Empfindungs- und Gefühlsgehalt birgt. Aber ästhetisch wertvoll, also ästhetisch mit besonderer Betonung, sind uns nur diejenigen Empfindungs- und Gefühlsgruppen, die in sich klarer geordnet sind oder Typen darstellen, außerdem in der Hauptsache lustvoll betont sind. Dieses Moment darf aber nicht einseitig zur Begründung des ästhetischen Wertes verwendet werden. »Die Lust ist nicht der Sinn und Kern dessen, was ich im ästhetischen Verhalten erstrebe . . .; in dem Verlangen nach dem Erleben von inneren Werten wurzelt das ästhetische Bedürfnis« [2]). So konnte ja auch die Spannung nicht als schlechthin lustvoll oder unlustvoll bezeichnet werden, und ihr Wert ist nicht aus diesem Gesichtspunkt allein zu beurteilen. Das Maß der Lebendigkeit, nicht der Lustcharakter ist entscheidend.

---

[1]) Wundt, Phys. Psych. III, S. 627.
[2]) J. Volkelt, Ästhetik I, S. 589.

Digitized by Google

Als Hauptkennzeichen des ästhetischen Verhaltens wird vielfach das »interesselose Wohlgefallen« genannt. Im allgemeinen trifft es zu, daß unser alltägliches Ich ausgeschaltet sein soll, und wir nur von dem Objekte erfüllt sein sollen. Andererseits treten wir in erhöhtem Maße hervor, insofern wir dabei mehr auf unsere Zuständlichkeiten achten und eben nicht auf das Objekt drängen. »Diese ganze ungeheure Masse von unmittelbar auf Verwirklichung hingespannten Strebungen — eben unser praktisches Ich — ist ausgehängt; dieses Ich setzt sich nicht in jene ästhetischen Zustandsgefühle fort« [1]). So sehr nun gerade Volkelt die Entlastung von den Wirklichkeitsspannungen betont (ebenda I, S. 497) und das Kennzeichen der ästhetischen Gefühle in der Beschaulichkeit — also dem Mangel an Spannung — findet (I, S. 537), läßt er eine gewisse Spannung als »durchaus verträglich« zu. »Widerästhetisch ist es dagegen, wenn unter Zurückdrängung der auf die dichterische Gestaltung gerichteten Aufmerksamkeit, bei Verkümmerung der phantasievollen Einfühlung sich Spannung und Wißbegier geltend machen. Dann ist aus jener der Einfühlung eingeordneten erwartungsvollen Aufmerksamkeit gemeine Neugier und Spannung geworden« (I, S. 543). Die Wirkung der Neuheit darf man billigerweise nicht aus dem ästhetischen Verhalten ausschließen; das hieße einer Theorie zuliebe die Tatsachen übersehen. Nur soll dieser Eindruck der Neuheit nicht als die Hauptsache gelten, wozu bei den literarischen Gebilden und einer gewissen Gruppe von Menschen die Neigung besteht. In den früheren Abschnitten ist die künstlerische Spannung bereits abgetrennt worden von Neugier, Wißbegierde, intellektueller oder wissenschaftlicher Spannung. Es bleibt nur noch übrig zu entscheiden, wie weit Muskel- und Spannungsempfindungen, das ästhetische Urerlebnis, in den rein ästhetischen Zustand hineinragen dürfen. Daß ich sie als Unterlage und Anfang des Nacherlebens auffasse, haben diese Ausführungen wohl genügend gezeigt. Jedes Aufnehmen enthält deutlich nachschaffende Spannungsempfindungen, das ist oft bezeugt worden [2]), sowohl gegenüber Werken der bildenden als der redenden Kunst [3]). Je nach dem Grade der Ausbildung bleiben nun die einen Menschen in diesen Spannungsgefühlen stecken; da wird denn für sie aus der Lektüre ein sozusagen körperlicher, materieller Genuß entstehen. Bei feiner entwickelten Naturen erhebt sich das Nachschaffen alsbald zum Gefühl für Sinn und Form und höhere

[1]) J. Volkelt, Ästhetik I, S. 507.

[2]) J. Volkelt, Ästhetik I, S. 92/93, 226, 276/77. — M. Dessoir, Ästhetik S. 86. — Th. Lipps, Ästhetik I, S. 128 u. 217: »Und vielleicht fehlen bei einem solchen Anblick niemals irgendwelche Spannungen in diesen oder jenen Teilen meines Körpers«.

[3]) H. Roetteken, Poetik I, S. 66 ff.

Digitized by Google

Zusammenhänge. So findet jeder den ihm gemäßen ästhetischen Genuß, der sich weder auf die sensualistische noch auf die idealistische Formel restlos bringen läßt. Zumal für das ästhetische Gebiet sollte einmal jene scharfe Trennung von Körperlichkeit und Seele aufhören; es sind lediglich Extreme für das Bewußtsein, das zwischen ihnen auf- und absteigt. Dann gerät man auch nicht mehr in den Widerspruch, von Scheingefühlen der Kunst reden zu müssen. Die Spannungen der ästhetischen Wirklichkeit oder des »Scheines« (Schiller) können oft recht heftig werden, wie wir alle vom Drama her wissen, und tiefgreifender manchmal als die praktischen des Alltags. Darin liegt ja gerade die Bedeutung der Kunst, daß sie den unbefriedigten Gemütsspannungen des Lebens einen Ersatz bietet. Die Bezeichnung »Schein« sollte nur die Grenze angeben, bis zu der dieses Empfinden gegenüber der Kunst gehen darf: nämlich bis zu dem Punkte, wo das praktische Handeln einsetzen würde [1]). Aber wirkliche Gefühle und Empfindungen sind es, die da erregt werden; nur mangeln ihnen meistens gewisse Gefühlstöne, wodurch der Ernst des Alltags gemildert erscheint und die Vorgänge mehr traumhaft vorübergleiten. Unsere Aufmerksamkeit heftet sich daher nicht scharf auf die Einzelheiten, sondern begnügt sich mit dem angenehmen Gesamtzustand, der das ästhetische Verhalten kennzeichnet. Daß es nicht bloß gegenüber Kunstwerken, sondern auch gegenüber Natur und Leben eintreten kann, brauche ich wohl kaum besonders zu bemerken. Abweisen möchte ich also lediglich die Aufmerksamkeit auf die Spannungen, wodurch die Phantasie in jene dumpfen Gebiete abstürzen würde, die man Körperlichkeit nennt. So geschieht es auch z. B. bei Th. Lipps: »Bei alledem interessieren mich die Empfindungen des Druckes, ... die einzelnen Spannungsempfindungen, die aus der Kontraktion jetzt dieses, jetzt jenes Muskels hervorgehen, gar nicht; sie sind Objekte meiner Aufmerksamkeit höchstens, wenn sie schmerzhaft sind. — Und ich bin in meinem Tun beglückt. Aber das Beglückende sind nicht die Veränderungen in den körperlichen Organen ... Weder die Reibungen noch die Spannungen ... u. s. w. machen mich glücklich« (Ästhetik I, S. 131).

Um Mißverständnissen vorzubeugen, sei wiederholt, daß Spannungsempfindungen und -Gefühle in diesen Ausführungen zunächst vollkommen psychologische Begriffe sind, die bei den ästhetischen Gebilden nur als Hilfsbegriffe angewendet sind. Einige von diesen Spannungsempfindungen und -Gefühlen zeichnen sich nun vor den

[1]) Über die verschiedenen Bedeutungen des Scheines vgl. M. Dessoir, Ästhetik S. 76 ff.

Digitized by Google

übrigen durch besondere Eigentümlichkeiten aus und gelten gerade wegen dieser als ästhetisch wertvoll. Statt einen dogmatischen Standpunkt einzunehmen, zog ich es vor, nur die verschiedenen Arten der Bewertung zu charakterisieren und zu zeigen, welchen Gebrauch die ästhetische Theorie von dem Spannungsbegriff gemacht hat. Hierzu war ein reichlicheres Zitieren notwendig, das eine fortwährende Erweiterung des Spannungsbegriffes erkennen ließ. Bei einer weiteren Ausdehnung entstünde aber nur Verwischung; und die angeführten Beispiele genügen ja, um das gemeinsame psychologische Band zwischen den verschiedenen Formen des ästhetischen Bereiches zu zeigen. Als Hauptbedeutung der Spannung erkannten wir die Verlebendigung des ästhetischen Gegenstandes [1]). Im einzelnen bekommen die verschiedenen Arten der Spannung, je nach der Kunst- und Dichtgattung, einen verschiedenen ästhetischen Wert.

Überall ist die Spannung neben der inneren Entzweiung doch auch das Zusammenhaltende, im Subjekt als einheitliche Erwartung, im Objekte als konstituierende Form für alle Wahrnehmungen. Die aus der Gesamtspannung sich ergebende Einheitlichkeit ist sogar so bedeutend, daß dahinter die mehr zeitliche oder mehr räumliche Ausdehnung als kein so tiefer Unterschied der Künste erscheint. Die Plastik und die Malerei bieten sich zunächst leichter und rascher dar als Musik und Dichtung, aber sie brauchen auch längeres Bemühen von seiten des Aufnehmenden: beidemal ist ein sukzessives Durchlaufen hier der äußeren, dort der inneren Bewegungen notwendig. Ein richtiges Verstehen beruht beidemal im gedächtnismäßigen Zusammenspannen des Gegebenen zu einem Inhalte. Entsprechend der langsameren Aufnahme von Musik und Dichtung ist die resultierende Gesamtvorstellung leichter wieder zu erzeugen, als bei Plastik und Malerei. Die letzteren sind leichter auf einmal zu übersehen; wer aber die erforderliche geistige Spannweite hat, wird das unschwer auch bei Musik und Dichtung können. Die redenden Künste (Lessing) drängen sich unserer Aufmerksamkeit freilich mehr auf, und Harlan will sogar obigen Ausdruck in »spannende Künste« umändern (Schule des Lustspiels S. 21). Aber gerade Spannen betont die psychologische Verwandtschaft aller Künste und verhindert die beabsichtigte grundsätzliche Trennung. Ein einheitliches, starkes ästhetisches Gebilde fesselt uns derart, daß dahinter die zeitlichen und räumlichen Schranken schwinden, an welche die gewöhnliche Spannung gebunden ist. Th. A. Meyer findet die Einheitlichkeit und Simultaneität z. B. eines Satzes so vorherrschend,

[1]) Th. A. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie S. 132 nennt sie ein subsidiäres Prinzip indirekter Verlebendigung; vgl. auch S. 154, 160, 224, 226.

Digitized by Google

»daß dadurch das Gefühl für die Aufeinanderfolge der Vorstellungen fast spurlos ausgelöscht wird« (Stilgesetz der Poesie S. 4). Wir nennen ja auch ein gutes Kunstwerk ein zeitloses. Und es liegt im Wesen des ästhetischen Seins, daß es ein gefühltes Gegenwärtiges ist, kein fernes, bloß gewußtes. Wenn wir z. B. eine Dichtung bereits kennen und uns dann eine einzelne Stelle besonders vornehmen, so sehen wir diese zwar am deutlichsten, das andere aber doch auch als Ganzes im Hintergrund, ohne die lange zeitliche Erstreckung. Die einzelnen Teile des Ganzen sind dabei jeweils durch Spannungen und Kräfte miteinander verknüpft. So lassen sich denn auf dem ganzen Gebiete die Spannungen als elementare psychische und ästhetische Erscheinungen bezeichnen, die, wenn man ihnen keinen hohen ästhetischen Eigenwert zuerkennen will, doch die Bedeutung eines wichtigen Hilfswertes beanspruchen dürfen. Denn einerseits verbinden sie sich enge mit den Sinnesqualitäten, andererseits stellen sie den Gang der Aufmerksamkeit bezw. Bewußtwerdung dar.

Digitized by Google

VI.

Dekorative Plastik.

Von

Richard Hamann.

Der hohe Wert der Plastik, den sie als reine körperformende und körperdarstellende Kunst besitzt, kommt uns leichter als bei Freiplastiken in dekorativer Verwendung der Skulptur zum Bewußtsein. Hier erst entstehen Aufgaben, die eine plastisch abstrahierende Skulptur ganz anders zu leisten vermag als die Menschendarstellung schlechthin. Aus festem Material geformt vermag sich Plastik mit Architektur schmückend zu verbinden, sobald es gilt, den Eindruck des aus einem und demselben Material Gebauten zu erhalten und nicht durch fremde Zutat wie Malerei zu durchbrechen; als Organisation der Materie von innen heraus vermag sie architektonische Schwergewichtsverhältnisse und Balancen menschlich zu interpretieren, das Tote zu beleben, ohne in der Vermenschlichung weiter zu gehen als es die architektonische Funktion verlangt. Als das Volle tritt Plastik mit dem Leeren in Verbindung, schmückt und deutet Räume.

Die drei wesentlichen Aufgaben der dekorativen Plastik sind folgende:

1. Plastik als Raumfüllung und Raumschmuck.
2. Rundplastik als Teil und Glied einer Architektur.
3. Der plastische Schmuck einer Fläche.

Diese plastische Flächengestaltung führt uns zu den mannigfaltigen Problemen des Reliefs.

1. Plastik als Raumfüllung und Raumschmuck.

In der Architektur begegnet es einem oft, daß an einem Gebäude ein System von räumlichen Vertiefungen verwandt ist, von denen einige nur Scheinöffnungen, Blendräume darstellen und nicht betreten werden können oder sollen. So kann es die architektonische Gesamtanlage eines Gebäudes nötig machen, daß Türen oder Fenster mit Nischen abwechseln. Diese gähnende Leere, dieses Loch in einer Wand kann durch Plastik zugebaut und geschmückt werden. Die

Digitized by Google

dekorative Forderung in diesem Falle besteht darin, den Raum nicht zu zerstören, sondern, indem er plastisch erfüllt wird, ihn als vorhanden und in seiner Eigenart zu charakterisieren.

Diese Deutung des Raumes in seiner Existenz und Art ergibt sich zunächst durch ein befriedigendes Verhältnis von Figurengröße und Figurenform zum Raum. Die plastische Gestalt muß den Raum wirklich ausfüllen und dadurch zeigen, daß sie für diesen Raum geschaffen ist. So allein werden Figuren und Raum eine architektonische Einheit und besteht ein dekoratives Verhältnis zwischen ihnen. In dekorativer Absicht kann eine sitzende Figur nicht in demselben Raume harmonisch untergebracht werden wie eine stehende. Eine Nische, schmal und steil, von den Proportionen des menschlichen Körpers und spitzbogig oder rundbogig so überwölbt, daß der Ansatz der Wölbung in Schulterhöhe des in der Nische stehenden Menschen beginnt, würde durch eine solche Stehfigur ganz ausgefüllt werden. Diese paßt ganz hinein. Auf diese Zusammengehörigkeit hin mag man die Nischen an Or San Michele in Florenz ansehen, dann wird man viele Beispiele für Raumfüllung durch Figuren finden, aber nur ein wirklich befriedigendes Verhältnis von Figur zu Nische, den Matthäus des Ghiberti. In ihm lebt noch etwas von dem dekorativ-plastischen Empfinden der Gotik, wie es dann erst in der Hochrenaissance zurückkehrt und in Sansovinos Loggietta ein schönes Beispiel findet.

Paßt aber auch die Statue ganz in die Nische hinein, so gilt doch die andere Forderung, daß sie die Nische nicht zubaut und den Raum nicht vernichtet. Solches zu tun, ist eine nach der Raumform gearbeitete archaische Statue leicht in Gefahr. Als lebloser Block vermauert sie das Loch. Dagegen bleibt der Raum trotz aller Füllung erhalten, wenn er als menschliches Erlebnis dargestellt wird, als die Möglichkeit, in diesen Raum hineintreten und eine bestimmte Haltung in ihm annehmen, eine bestimmte Bewegung vollführen zu können. Sobald bei klassischen Statuen ein Stehen, Sitzen oder Liegen, kurz ein Sichselberhalten von innen heraus nacherlebbar wird, isolieren wir uns im Nacherleben von der Umgebung, fühlen die Leere, den Raum, in dem uns eine bestimmte Haltung frei zu wahren gestattet ist. Bedeutet dieses Raumerlebnis ein Stehen in einem steilen Raum, ein Sitzen in gedrückter Raumform wie in den Nischen der Mediceergräber, oder ein Liegen in keilförmigen Räumen, die eine mit Säulen, Gebälken und gespannten Bögen arbeitende Architektur als Zwickel übrig läßt, dann richtet sich die nacherlebte Funktion nach dem Raum, der ihr gelassen ist. Er wird durch die Figur Erlebnis, und sobald diese nichts weiter tut, als die Bewegung auszuführen, die diesem Raum angepaßt ist, bleibt sie rein dekorativ.

Digitized by Google

Von dem Gesichtspunkt freier, raumerlebender Haltung aus muß das Verhältnis von Figur und Raum so sein, daß die Figur nicht in den Raum hineingepreßt erscheint, daß sie ihn nur in freier Entfaltung ohne Bedrückung und Klemmung ausfüllt. Für dieses wohlige Verhältnis des Nicht-zu-eng und Nicht-zu-weit läßt sich kein Maß in Zentimetern angeben; Takt des Künstlers und Betrachters entscheiden unmittelbar darüber.

Daß allein die Plastik mit ihrer Abstraktion des Haltungs- und Bewegungsmotives im stande ist, als ziel- und zwecklose, rein körperliche Funktion nur das Erleben des Raumes auszudrücken, sich in Form und Haltung dem Raum anzupassen und so das Verhältnis von Figur zu Plastik ein notwendiges und bleibendes werden zu lassen, geht aus der Art der dekorativen Aufgabe hervor. Beispiele und Gegenbeispiele würden es noch deutlicher machen und zugleich beweisen, wie die Plastiken, die für sich betrachtet langweilig wirken, gute dekorative Plastiken darstellen, während es vom Gesichtspunkt einer Gesamtarchitektur bereits als Mangel empfunden werden kann, wenn eine Statue infolge ihrer bedeutenden, menschlich und künstlerisch ergreifenden Qualitäten sich aus dem Rahmen der Architektur herausdrängt.

Dies geschieht immer, sobald die raumfüllende Skulptur Menschendarstellung wird. Ein Mensch mit individuell gestalteten, seelenvollen Zügen hat in solchen Blendräumen keine Heimat. Die ausdrucksvollen Statuen des jugendlichen Donatello in den Nischen am Domturm in Florenz sind dekorativ unmöglich. Trotzdem sie in ihrem Realismus ein gutes Stück Naturwahrheit geben, würden abstrakte gotische Stehfiguren, Tugenden, Allegorien in diesen spitzbogigen Räumen künstlerisch wahrer wirken. Der Prophet Jeremias, ein wüst häßlicher Mensch mit trotzig herabhängender Unterlippe, in proletenhafter Haltung und zerknautschtem Gewande ist gewiß eindrucksvoll in seiner provozierenden Häßlichkeit. Aber eine Notwendigkeit, in dieser Nische zu hausen, besteht nicht. Wir glauben wohl an Höhlen-, nicht aber an Nischenbewohner. Wenn wir selbst von der Unwahrscheinlichkeit des Standortes in der Höhe des ersten Domgeschosses absehen, uns die Nische an der Straße denken, so müßten wir uns doch die Beziehung dieses Menschen zu diesem Raum so vorstellen, als ob ein Wegelagerer sich hier versteckt hielte, einem Straßengänger aufzulauern. So fehlt das Bleibende des dekorativen Zusammenhanges. Die Nische wird Schauplatz, wir interessieren uns für einen dramatischen Vorgang und für die Hauptperson, warten ab, was sie tun und wann sie diesen Ort verlassen wird. Die architektonische Funktion, den Raum dauernd als unbetretbar und doch vorhanden in seiner Eigenart zu charakterisieren, geht verloren.

Digitized by Google

Die undekorative und unarchitektonische Haltung lebendiger Menschendarstellung verstärkt sich noch einmal, wenn die Menschen gar nicht in der Nische Platz haben, sondern wie in der Thomasgruppe von Verrocchio die eine Figur in der Nische steht, die andere erst hineintritt, und das Zufällige und Vorübergehende des dramatischen Vorganges die Figuren ganz außer Beziehung zur Nische setzt. Würde diese Gruppe mit ihrem kleinlichen Faltenschwall, den manierierten und frisierten Gesichtern der Renaissance-Gotik ein höheres und reineres Kunstwerk sein, als sie ist, so bliebe doch bestehen, daß sie vom architektonisch-dekorativen Standpunkt aus die Stillosigkeit lebendiger Menschendarstellung an architektonisch bindender Stelle durch das Mißverhältnis von Massen und Raum häuft. Daraus ergibt sich eine ganz verschiedene Beurteilung der Statuen, je nachdem wir sie auf ihren Eindruckswert, ihre Anregungskraft hin und als Äußerung einer Künstlerpersönlichkeit betrachten, wie wir es auf Kunstreisen und im Museum gewöhnt sind, oder ob wir auf den Zusammenhang des ganzen Gebäudes sehen. Der Matthäus des Ghiberti pflegt heute als leer, klassizistisch den Jugendwerken des Donatello nachgesetzt zu werden. Aber innerhalb des architektonischen Rahmens ist seine Pose bedeutender als der lebensvolle Protest Donatellos gegen formale Schönheit, und nur deshalb noch Pose, weil dieser Matthäus noch nicht reine Stehfigur, noch zu sehr Mensch, Apostel ist. Wie man sagt, daß die besten Frauen die seien, von denen man am wenigsten spricht, so sind in dekorativer Hinsicht die besten Plastiken die, die man nicht ansieht und erst als notwendig erkennt, wenn sie fehlen und eine Lücke lassen.

War es möglich, mit Plastik vorhandene Räume zu schließen, so ist es andrerseits möglich, durch Herausarbeiten von freiplastischen Figuren an gewissen Stellen einer Architektur einen Raum zu markieren, der in Wirklichkeit nicht vorhanden ist. Wir führten bereits die Figuren in den Zwickeln einer aus Stützen, Gebälk und gespannten Bogen zusammengefügten Architektur an. Obwohl die Freifigur aus einer den Zwickel ganz erfüllenden Steinmasse herausgearbeitet ist und vor einem festen Kern liegt, charakterisiert sie doch diese Stelle als Raum und erhöht den Eindruck einer rein funktionellen, antikisierenden Architektur.

Diese Bedeutung hat die Plastik in dem Urtyp aller funktionellen, die tote Masse perhorreszierenden Architektur gehabt, in dem dorischen Tempel. Über dem horizontal gelagerten Architrav erhebt sich der in Triglyphen und Metopen geteilte Fries als eine zusammenhängende Steinmasse. Offenbar herrschte aber der Gedanke, daß die Triglyphen die Endigungen der von hinten nach vorn durchgezogenen

Digitized by Google

Balken seien, bestimmt, das Kranzgesims zu tragen und deshalb pilasterähnlich gestaltet. Dementsprechend müßte zwischen diesen Triglyphen Raum sein. Dieser Raum wird sofort als Leere markiert, wenn die Metopen mit Freifiguren geschmückt sind, Vollfiguren, die am Parthenon in klassisch freier gegenseitiger Bewegung von je zwei Figuren den Eingang zu diesem Raum zustellen und in ihrer freien Bewegung als vorhanden charakterisieren. Es ist deshalb unrichtig, hier von Metopenreliefs zu reden, da die Ausarbeitung der Figuren fast als völlige Freiplastik sie wie Raumfüllungsplastik erscheinen lassen soll.

Das gilt in höherem Grade von dem Giebel der Tempel. Über dem Kranzgesims erheben sich schräg zwei Dachplatten, die sich gegeneinander stützen; zwischen ihnen und dem Kranzgesims soll leerer Raum bleiben, um Druck und Gegendruck zu erhalten und den Giebel nicht zu schwer für den Säulenunterbau erscheinen zu lassen. Die baulich-praktische Notwendigkeit verlangte, diese Stelle zuzubauen, die ästhetische, vor die ausfüllende Wand Freifiguren zu stellen, die das Giebelfeld als leeren Raum innerhalb der Architektur markieren und doch ihn schmücken und unzugänglich machen.

Die drei großen Beispiele dieser Giebelplastik, der Giebel vom Zeustempel zu Olympia, vom Tempel der Athena in Ägina und vom Parthenon in Athen erlauben zugleich ein Urteil über das Verhältnis der archaischen, klassischen und barocken Plastik zur Raumfüllung und Raumdekoration.

Entsprechend dem teilweise archaischen Charakter der Olympiafiguren, besonders der so mit Gewand umwickelten, liegenden Eckfiguren, daß sie an den Beinen eine einzige Masse wie ein Fischschwanz werden, finden wir in den Giebeln das archaische Motiv, die Figuren in ihrer Form dem Raum anzupassen, indem man sie von der Mitte nach den Ecken zu kleiner wählt, also rein äußerlich der Raumform entsprechend organisiert. So wählt ein Maurer größere oder kleinere Ziegelsteine, ein Loch zuzubauen. Konsequent durchgeführt würde eine solche Nebeneinanderstellung archaischer Figuren den Raum mit einer Palissade von Menschen vollkommen vermauern.

Daneben finden wir hier bereits in unvollkommener Form das klassische Motiv, den Raum zu charakterisieren, indem man ihn durch denselben, d. h. einen Menschen von immer gleicher Größe erleben läßt, der in der Mitte frei stehen kann, nach den Ecken zu aber durch die Not des Raumes gezwungen wird, sich zu neigen, zu beugen, zu hocken oder zu legen, also in freier Haltung sich dem Raum anzupassen und ihn zu erfüllen. Wie dieses in vollkommen klassischer Art frei, unbeengt und doch allen Platz erfüllend durch die Äginetenkrieger geschehen ist, lehren die Rekonstruktionen des Giebels durch Furt-

Digitized by Google

wängler. Die plastische Motivation des Zweikampfes, verschiedener Art der Waffenführung, des Siegers, Besiegten und Gefallenen erklären ungezwungen an jeder Stelle die besondere, dem Raum konforme Haltung und Lage; die Nacktheit der Gestalten, die plastische Durchführung und Abwägung des Schwergewichts in der jeweiligen Haltung und der Mangel an psychischem Ausdruck in den Köpfen bedingen die Plastik der Füllfiguren. Konsequent ist von einer Museumsbetrachtung aus gegen diese Figuren der Vorwurf der Steifheit und Ausdruckslosigkeit erhoben worden, da ihnen die Erregung des Kampfes ganz und gar fehle. Innerhalb des Giebelfeldes aber ist der Kampf nur plastische Motivation, und die leidenschaftslose, rein plastische Raumfüllungsbewegung wird notwendig, bleibend, dekorativ vollkommen schön.

Im Parthenongiebel finden wir die barocken Motive. Wenn die Rekonstruktionen von Schwerzeck im wesentlichen zutreffen, so stoßen die Figuren hart an den oberen Giebel, biegen sich unter ihm heraus, greifen auch wohl gegen die Decke, als wollten sie sie höher schieben. Ist die barocke, heftige und transitorische Bewegung an sich nicht im stande, unauffällig und nur raumfüllend zu wirken, weil sie den Raum zum Schauplatz heftiger Vorgänge macht, so kann sie doch anders als die Menschendarstellung in Beziehung zu dem Raume treten. Diese barocke Beziehung von Plastik zu Raum besteht darin, den Raum mit Figuren zu überfüllen, daß die Wände des Raumes zu eng für die Figuren und einer der Widerstände werden, den die Figuren zu überwinden streben und benutzen, ihre Kraft daran zu zeigen. Die barocke Plastik braucht den Raum, aber das Verhältnis ist ein feindliches, ein Kampf. Dadurch prävalieren die Figuren und ziehen die Architektur selber in die heftige Aktion hinein, die ganze Architektur wird unarchitektonisch, eine Sensation.

Wenn im Ostgiebel des Parthenon in den Ecken Pferdeköpfe sichtbar werden, die die Phantasie so ergänzt, daß das eine Pferd, im Begriff emporzutauchen, hinter dem rahmenden Kranzgesims sichtbar wird, das andere hinter dem Rahmen hinabtaucht, so läßt diese Dekoration die Wände des Giebeldreiecks nur noch als Rahmen bestehen, durch den ein Blick in einen Raum und eine Welt vergönnt ist, die mit dem architektonisch bedingten Raum so wenig zu tun haben wie ein Blick durch die Wolkenlücken in den Götterhimmel. Damit ist selbst noch die unpassendste Beziehung von Skulptur und Raumfüllung, die Menschendarstellung und ungeschickte Raumfüllung wie in der Thomasgruppe weggefallen, da der Raum selber wegfällt, und die Illusion eines ganz anderen Vorstellungsraumes entsteht, eine Art des Schmuckes, die ganz nur durch Malerei, nicht mehr durch

Digitized by Google

Skulptur geleistet werden kann. Dieser die Architektur vernichtende Blick durch den architektonischen Rahmen in eine schöne Scheinwelt kann von bezaubernder Wirkung sein, wie denn jede dieser Parthenonfiguren in ihrer idealen Menschlichkeit allen Äginetenkriegern weit überlegen ist. Wir müssen es aber dem architektonischen Empfinden und der Schaulust eines jeden überlassen, ob er das Aufgeben der architektonisch-dekorativen Schönheit mit der Schönheit des menschlichen und bildlichen Eindrucks für zu teuer erkauft hält oder nicht, und welche der Möglichkeiten er wählt, archaische — klassische — barocke Raumfüllungsplastik, der Raumform adäquate oder widerstrebende Menschendarstellung oder illusionistische Bildfüllung innerhalb des Rahmens der gegebenen Raumgrenzen.

2. Rundplastik als Teil und Glied einer Architektur.

Drei Möglichkeiten bieten sich für die Plastik, mit Architektur sich direkt zu verbinden, nämlich auf Architektur für klassische, in die Architektur hinein für archaische, unter die Architektur für barocke Plastik.

a) Die Verbindung von klassischer Plastik mit Architektur ist gegeben durch den Sockel. Der Sockel kann einmal wie ein Bildrahmen eine ästhetisierende Wirkung ausüben, den Inhalt aus der gemeinen Wirklichkeit herausheben, indem er die menschliche Figur nicht auf gleichem Boden mit uns weilen läßt. Die dekorative Wirkung des Rahmens wie des Sockels ist aber die entgegengesetzte, das Kunstwerk in die Wirklichkeit so hineinzubeziehen, daß es mit Hilfe des Rahmens ein notwendiger Teil der Wand, mit Hilfe des Sockels ein architektonischer Bestandteil der Umgebung, ein Möbel in einem Zimmer oder auf einem Platze wird. Wie nur bestimmte Arten der Malerei eine wandgestaltende und wandschmückende Wirkung ausüben, so ist nur die Plastik im stande, mit Hilfe des Sockels eine architektonische Funktion in notwendigem Zusammenhang mit unserer Umgebung zu erfüllen. Solche architektonischen Aufgaben können entstehen bei Errichtung eines Brunnens, oder wenn es gilt, eine Ecke in einem Zimmer oder an einem Platz vollzustellen, oder einen bestimmten Punkt auf einem Platze, z. B. die Mitte, durch eine Säule zu markieren. Da die Plastik als Organisation von innen nichts weiter ist, als die Belebung eines architektonisch-mechanischen Grundmotivs, eines Sockels oder Brunnens, der irgendwo steht oder am Boden liegt oder irgendwohin gesetzt ist, so vermag sie in äußerer Formung sich dem Sockel anzuschmiegen und in ihrem Willen und

Digitized by Google

Tun das mechanische Verhalten des Sockels menschlich zu interpretieren.

In diesem dekorativen Fall ist das Verhältnis von Sockel zu Figur ebenso wichtig als die Figur allein. Beide müssen eine Masseneinheit werden, die Figur muß aus dem Sockel herauszuwachsen scheinen. In Florenz ist die sitzende Statue des Herzogs Cosimo von Bandinelli auf einen so breiten Sockel gesetzt, daß die Figur ihren Stuhl bald in diese, bald in jene Ecke rücken könnte, daß sie noch mehrere neben sich dulden und selber von dem Sockel heruntersteigen könnte. Diese Isolierung von Figur und Sockel ist das Beleidigendste an diesem greulichen Denkmal.

Die Form des Sockels muß mit dem plastischen Grundmotiv zusammengehen. Die Stehfigur verlangt den stehenden Sockel, soll sie nicht auf, sondern mit dem Sockel stehen. Die um den Mittelpunkt die Glieder gleichmäßig verteilende Sitzfigur verbindet sich mit kubischem, die Liegefigur mit flachem, gestrecktem Sockel. Von den drei Motiven, Stehen, Sitzen, Liegen ist das erstere am geeignetsten, auf freistehendem Sockel Platz zu finden, da die Stehfigur am stärksten in sich beschlossen und gerundet ist, die Sitzfigur dagegen wegen des Sessels, die Liegefigur wegen der ungleichen Massenverteilung eine Anlehnung an andere, etwa an den Ecken in Sockel auslaufende Architektur nötig machen.

Gegenseitige Isolierung von Sockel und Figur tritt bereits bei zu starker Sonderbehandlung des Sockels ein. Jak. Burckhardt rühmt als schönsten Sockel der Renaissance den des Colleoni von Venedig. Dieser Sockel, gebildet aus weitvorkragendem Gebälk auf korinthischen Wandsäulen, ist ein völlig sich selber genügendes Stück Architektur. Das Gebälk schließt den Säulenbau ab, vollendet das Gebäude. Dagegen ist der einfache, aus einem nur einmal durch eine Steinplatte unterbrochenen Block gebildete Sockel des Gattamelata von Donatello für sich betrachtet gleichgültig, aber im Zusammenhang des Ganzen dekorativ vollendet schön. Der Grundriß des Sockels entspricht dem Durchschnitt eines Pferdes, die Umrisse von Sockel und Reiterplastik gehen zusammen, und der im ruhigen Gleichgewicht sitzende Feldherr scheint bemüht, das ganze Gebäude im Gleichgewicht zu halten. Das Pferd des Colleoni legt sich vornüber, zieht vom Sockel herunter, der Reiter reitet auf dem Dach und müßte im nächsten Moment von ihm herunter.

Von den plastischen Stilen ist archaische Plastik am wenigsten geeignet, durch den Sockel architektonisiert zu werden, weil sie selber Sockel und Architektur ist. Zwei archaische Sphinxe nebeneinandergestellt bilden ein Portal, und archaische Tier- und Menschenfiguren

Digitized by Google

als Sockel von Säulen sind erträglich, weil diese Figuren ein einziger Block sind.

Die barocke Plastik macht infolge ihrer Kraftanstrengung den Sockel sofort zum Schauplatz, zur Bühne. Auch in diesem Fall kann die barocke Plastik das Verhältnis von Figur zum Sockel zu einem sehr engen, aber feindlichen machen, indem die Plastik mit der Ungunst des Sockels als schmaler Basis kämpft und angestrengt auf ihr balanciert. Dies führt zu dem barocken Motiv einer Kugel als Sockel. Dies barocke Motiv kann man erfüllt sehen in dem Merkur des Giovanni da Bologna, der mit weit vor- und zurückgestreckten Gliedern auf der schmalen Basis balanciert, die ihm der Durchschnitt des dem Munde des Windgottes entquellenden Luftstrahles läßt. Wieder werden durch barocke Plastik Sockel und Figur ein Schaustück.

Ein rein dekoratives, architektonisches Ganze wird Plastik mit dem Sockel nur in dem klassischen Stil, der die Massen zusammenhält und dadurch Sockel und Statue zu einer Formeneinheit zusammenfassen kann, der in dem Ruhemotiv, der unangestrengten Haltung die mechanische Grundfunktion des Sockels belebt und ihr so viel Würde mitteilt, daß das architektonische Ganze frei, ohne Anlehnung an eine größere Architektur im Raume stehen kann und entsprechend dem freidekorativen Charakter klassischer Plastik unsere eigene Haltung wohltätig zu beeinflussen vermag.

Die dekorativ architektonische Wirkung kann also gestört werden durch Mißverhältnis von Sockel zu Figur, wenn ersterer zu hoch oder zu niedrig, zu groß oder zu klein, und zu geschmückt und selbständig ist, sodann von seiten der Figur, sobald sie zu stark belebt und vermenschlicht wird. Schon die barocke Plastik macht den Sockel zum Schauplatz. Die reine Menschendarstellung, wie die sitzende Agrippina oder der meditierende Zieten machen ihn zum Podium, aber immer zum unangemessenen und unnatürlichen. Deshalb ist zu einer harmonischen Wirkung für menschlich bedeutende Skulptur erforderlich, daß der Sockel keine architektonische Funktion zu erfüllen hat, daß er ein Museumssockel ist. Ein Mißverhältnis von Sockel zu Figur, oder vielmehr die Beziehungslosigkeit des Postaments zur Statue ist in solchem Falle sogar erwünscht, um der Statue die alleinige Wirkung zu sichern und nichts zu tun, als sie vom Boden zu erheben, sie zu rahmen.

b) Plastik als Baustein in einem Gebäude. Wenn man es überhaupt duldet, daß in strenger Architektur irgendwelche Bauglieder menschliche oder tierische Gestalt annehmen, so ist es nur mit Hilfe der archaischen Formengestaltung möglich, den architektonischen Eindruck dabei zu wahren. In unserer Zeit wird archaische Plastik ge-

Digitized by Google

priesen, weil sie den Reiz des Seltenen oder einen befremdenden Ausdruck von Feierlichkeit und Erstarrung bietet, oder sie wird als primitiver, ungeschickter und verschrobener Anfang künstlerischer Darstellung nur als Vorstufe zu Höherem gewertet. Beide Betrachtungen isolieren viel zu sehr das plastische Gebilde, das gerade im archaischen Stil diese Isolierung am wenigsten verträgt und erst in einer Architektur wie der romanischen volle Bedeutung und Wert gewinnt. Ein naturalistisch gebildeter Löwenkopf als Wasserspeier am Sima des griechischen Tempels wirkt niemals so zugehörig als ein stilisierter in archaischer Form. Dekorativ häßlich sind Menschenköpfe, die aus einem Medaillon mit dem Hals sich herausrecken und entweder wie durch ein Fenster sehend an dieser Stelle die Architektur unterbrechen, oder wie zur Strafe in die Architektur eingemauert erscheinen. Beispiele dafür bieten die berühmten Bronzetüren des Ghiberti am Baptisterium in Florenz und viele Bauten der Spätrenaissance und des Barock. Die archaisch blockmäßigen Tierdarstellungen, Löwen, Tauben, Drachen an romanischen Kapitellen wahren ganz und gar die Würfelform dieser Kapitelle, erhalten die architektonische Grundlage. Seiten- und Giebelakroterien dürfen menschliche Form annehmen, so lange sie leblos und in der Masse zusammengehalten sind wie die weiblichen Statuen des Äginetengiebels. Die naturalistischen Giebelfiguren der Frührenaissance an der Kirche S. Maria dei Miracoli in Venedig stehen dagegen vollkommen unmotiviert an dieser Stelle. Gotische Wasserspeier, Tiere, die sich weit über ein Gesims legen, wirken umso grotesker, als Witz des Baumeisters, je natürlicher und organischer sie gebildet sind. Aus der Zeit des gotisch-romanischen Übergangsstiles gibt es Portale wie das von Chartres, in denen die Dienste der Portalwandungen durch menschliche Figuren ersetzt sind. Schlank wie Baumstämme, bei feinster Durchführung doch völlig säulenmäßig behandelt, bereichern diese Figuren das Portal mit mannigfachem Vorstellungsinhalt, ohne die Architektur zu zerstören. Die entwickelte Gotik mit ihrer freien, klassisch belebten Plastik löste folgerichtig die Figuren aus der architektonischen Gebundenheit, stellte sie entweder zwischen zwei Diensten auf einen Sockel, oder ließ zwischen ihnen eine Nische frei, in der sie die raumfüllende Funktion von klassischer Plastik ausführen konnten.

Die Verbindung klassischer Plastik mit größerer Architektur bleibt auch da ungeschickt, wo sie aus der Architektur heraussteigende Sockel zu Hilfe nimmt. Wo auf einem Dachgesims in regelmäßigen Abständen Sockel mit klassischen Figuren verteilt sind, da stehen oder sitzen diese nicht nur auf dem Sockel, sondern auch auf dem Dache oder auf einer Mauer, wenn deren Intervallpfeiler durch krönende

Digitized by Google

Statuen betont sind. Mit Hilfe des Sockels muß die Figur auf gleichem Boden mit uns stehen. Jeder uns ungewöhnlich und gefährlich erscheinende Standpunkt ist es auch für diese Statuen. Für empfindliches Gefühl sind deshalb schon auf einem ersten Geschoß stehende Säulen unangenehm. Vor allem aber, sobald der Sockel in einer Architektur drinsteckt, wird auch die Plastik in die Architektur hineingezogen. Sobald aufrechte Gebilde wie die Fialen gotischer Türme als Abschluß eines Gebäudes erwünscht sind, wachsen die vertikalen architektonischen Glieder aus dem ganzen Gebäude heraus. Die die Fiale ersetzende Stehfigur mußte infolgedessen zu dem ganzen Gebäude eine Beziehung haben, während das Stehen oder Sitzen der Figur doch nur mit dem Sockel sich harmonisch zu verbinden vermag. An dem Grabmal des B. Pesaro (Venedig, Frari) kann man sich von dem widrigen Eindruck überzeugen, den Figuren auf hohen, das Gebäude flankierenden Säulen machen.

Barocke Figuren mit ihren Drehungen und Windungen, an und auf barocken Kirchenfassaden häufig zu finden, wirken wie Fahnen, die man gelegentlich aus dem Fenster steckt, und so als ob sie mit jedem Windhauch davonflattern wollten, gar nicht zu dem Gebäude gehörig.

c) Plastik belastet von Architektur. Die einzige Möglichkeit, auch barocke Plastik bis zu gewissem Grade zu architektonisieren, ist gegeben, wenn ein umfassender architektonischer Körper auf eine Reihe von barocken Statuen gelegt wird. Indem sich die Figuren unter das Dach stellen, sich ihm unterordnen, werden sie durch diese gemeinschaftliche Last gebunden, die architektonische Masse herrscht und bestimmt den Eindruck, so wie auch ein Gebäude durch ein weitvorkragendes Dach beherrscht und zusammengehalten wird.

Es ist dies von vornherein ein barockes Thema, eine Last, ein Widerstand, der nicht ein freies Stehen erlaubt, sondern nur ein mit Anstrengung vollzogenes, schwieriges Sichaufrechthalten. Die Last muß eine genügende Wucht und Schwere haben, soll sie diese Menschenleiber bändigen und unterdrücken, die Figuren anderseits müssen sich krümmen und beugen, soll der Druck der auf ihnen lastenden Masse zum Ausdruck kommen.

Archaische Figuren als Träger können nicht einmal so ausdrucksvoll wirken, wie eine Säule mit elastisch-bauchigem Kapitell und von solcher Festigkeit, daß man die Unnachgiebigkeit gegen die Last glaubt. In einem sehr schönen romanischen Taufbecken in der Marienkirche in Brandenburg sind die Figuren nicht so sehr Träger des Beckens, als Teile, Henkel, dementsprechend hat das Becken einen selbständigen Fuß wie ein Taufkelch. Klassische Figuren, die sich »frei« halten,

Digitized by Google

lehnen dadurch die Beziehung zur Last ab. Die Karyatiden an der Korenhalle des Erechtheions stehen unter dem Gebälk, aber tragen es nicht, das Gebälk hat seinen Halt in der übrigen Architektur, aus der es herauswächst. Ebenso unwahrscheinlich stehen am Grabmal des Dogen Pietro Mocenigo (S. Giovanni e Paolo, Venedig) Jünglinge in relativ klassischer Pose unter dem Sarg, der nicht schwerer auf ihrem Nacken lastet als ein Stück Dachpappe.

Ein gerades, in streng horizontaler Lage zu haltendes Gebälk auf den sich windenden, in aktueller Anspannung begriffenen Körpern würde uns beständig in Gefahr erscheinen überzukippen, seine horizontale Lage als zufällig und vorübergehend. Dagegen eine selber gekrümmte und geschwungene Last, eine Kugel, eine Muschelschale verlangt nicht die Strenge einer bestimmten Lage, läßt mehr Freiheit. So ist also barocke Plastik doch nur möglich in Verbindung mit einer wenig strengen, beweglichen Architektur, die über den Charakter reiner Architektur hinausgeht und selbst schon etwas Sensationelles hat. Dies fügt sich am besten in eine freiere Umgebung ein, eine Landschaft, und wird die passendste Architektur für Brunnen und springende Wasser, deren Rauschen die Lebendigkeit der Figuren übertönt.

Deshalb kann, ohne ästhetischen Widerspruch zu erregen, diese barocke Architektur nicht im Zusammenhang mit einer größeren, strengen Architektur auftreten. Herkulische Atlanten unter einem Balkon, barocke Negerfiguren unter dem dorischen Gebälk eines Grabmales (Monumento Pesaro, Venedig, Frari) bringen an dieser Stelle das ganze Gebäude ins Wanken, oder erscheinen, wenn das Gebälk, der Erker an dem Gebäude haftet, drangesetzt, überflüssig. Wie die klassische Plastik mit ihrem Sockel, also auf einem Stück Architektur, ein selbständiges Gebäude wird, so die barocke mit ihrer Last unter der Architektur. Innerhalb eines größeren architektonischen Zusammenhanges, als Baustein in einem Gebäude hat ungezwungen nur archaische Plastik Platz.

Diese Gesichtspunkte können besonders fruchtbar werden bei der Errichtung öffentlicher Denkmäler, die, wenn sie in einer Straße oder auf einem Platz harmonisch untergebracht werden sollen, immer eine architektonische Aufgabe stellen und dekorative Plastik verlangen. So bietet sich bei Wanddenkmälern die Nische als günstige Gelegenheit, Statuen unterzubringen, damit zugleich die klassische Behandlung als günstigste Bedingung für Nischenfüllung. Die zahlreichen Wandgräber in Venedig, Bologna, Rom bieten Gelegenheit genug, den Eindruck nachzuprüfen. Freistehende Denkmäler unterliegen den Gesetzen des Sockels, der baulichen Zusammensetzung und des Verhältnisses von

Digitized by Google

Träger und Last. Ein Denkmal wie das Bismarck-Denkmal von Begas verrät sofort seine Schwächen. Eine von einem schlechten Schneider angezogene Figur steht auf einem zu tiefen Sockel wie auf einer Rednertribüne. Daneben treten weibliche allegorische Gestalten auf symbolische Tiere, und dieser Vorgang vollzieht sich auf einem auch für uns betretbaren Boden. Die allegorischen Figuren isolieren sich ganz von dem Sockel und seiner Statue, besonders deshalb, weil diese Gruppen von Weib und Tier sich mit der schmaleren Seite zum Sockel hin, mit der breiteren vom Sockel wegwenden. Würde man sie vertauschen, so würden sie mit der Breitseite sich ideell an den Sockel lehnen, würden die Hauptmasse zum Boden herableiten. Würde die Figur heroisch aufgefaßt, als klassische Plastik gestaltet und besser mit dem Sockel zusammen empfunden sein, und würde der Sockel sich unten zu Nebensockeln verbreitern, auf denen allegorische Figuren in klassischer Haltung sitzen, so hätte ein architektonisches Denkmal entstehen können, allerdings nur mit Aufgeben persönlich-naturalistischer Momente in der Hauptfigur und des barocken symbolischen Inhalts der Nebengruppen.

Eine Zusammenstellung von Sockeln mit ganz lebendig dargestellten Persönlichkeiten darauf wie im Lutherdenkmal in Worms von Rietschel ist zunächst unglaubwürdig durch die Gesellschaft von Männern, die in bestimmten Abständen voneinander stehen müssen, ohne sich anzublicken, und in Verlegenheit, ob sie nach außen oder nach innen, zentripetal oder zentrifugal in Bezug auf den Platz, den sie umstellen, blicken sollen. Bei so lebendiger Menschendarstellung würde der gesellige Verkehr zwischen diesen Männern zur Pflicht, während bei reiner Plastik diese Kritik kaum eintreten dürfte. Es bliebe dann noch die andere, daß aus einer Zusammenstellung von Sockeln mit Statuen, die ja immer für sich ein in sich beschlossenes Denkmal bilden, keine Gesamtarchitektur entstehen kann, und die Verbindung der Sockel mit Mauern den freiplastischen Charakter der Figuren stört und archaische Plastik oder Türme, Fialen verlangt.

Der genialste Denkmalsarchitekt der Neuzeit, Adolf Hildebrand, hat, soweit mir bekannt ist, immer nur eine Statue mit ihrem Sockel in seinen Denkmälern und Brunnen und die Architektur nur als Umrahmung und Vorbereitung eines Sockels verwendet.

An dem sehr schön einen Sockelbau für die Reiterfigur türmenden Denkmal des alten Fritz von Rauch stören für den Nahanblick die an dem Aufbau des Denkmals beteiligten Persönlichkeiten aus der Umgebung Friedrichs des Großen, besonders die reitenden Eckfiguren, die so ihre Gäule herumwenden müssen, daß diese in erzwungenster Stellung eine architektonische Ecke bilden. Hier konnte nur archaische

Digitized by Google

Plastik helfen oder, da diese modernem Gefühl nicht mehr entspricht, reine Architektur.

Dennoch ist das Gefühl für diesen Wert der archaischen Plastik neuerdings wieder wach geworden, wie das vielbewunderte Hamburger Bismarckdenkmal von Lederer zeigt. Es stellt den Versuch dar, den Bismarckturm mit Hilfe einer archaisch behandelten Bismarckstatue zu bauen. Gewisse Unzulänglichkeiten dieses Denkmals beruhen gewiß darauf, daß der Bau noch zu viel Sockel ist und freiere Figur verlangt, daß das Ganze nicht genug Architektur geworden ist.

Den Typus des rein bühnenmäßig darstellenden Denkmals haben wir in Canovas Grabmal in Venedig (Frari). Ein architektonischer Kern, eine Pyramide, steht als Bauwerk, uns zugänglich, in unserem Raum. Auf die Tür dieses Gebäudes zu schreiten Figuren in edlem, aber traurig schleppendem Gang. Diese Figuren verhalten sich also zu der Architektur wie wir selber, sie sind nicht das Denkmal, sondern benutzen es. Daher ist ihre marmorne Starrheit durch nichts motiviert, es ist ein lebendes Bild, das ebensogut von Schauspielern gespielt werden könnte. Da aber dann dieses Spiel nicht Wirklichkeit, sondern nur Aufführung sein soll, so bedarf es eines Rahmens, der es von der gemeinen Wirklichkeit trennt, also eines Vorhangs, der auch die Pyramide zur Kulisse macht, oder eines Rahmens, in dem es als Gemälde Platz finden könnte. Diesen Vorhang bringt in gemeißelter Arbeit eine ebenso lebendige Grabmalsaufführung, das Grabmal des Kardinals von Portugal in S. Miniato in Florenz, und erklärt damit von vornherein, daß es nicht architektonisch aufgefaßt werden will. Die Umbildung des Canovaschen Motivs in Bartholomés Monument des Morts durch Heranstellen der Figuren an die Wand führt uns zum Problem des Reliefs.

3. Das plastische Relief.

A) Der Reliefcharakter.

Wenn Figuren vor einer Hauswand sich befinden und so drängen, daß der Betrachter immer nur die Vorderseite der Figuren zu sehen bekommt, so kann die Meinung entstehen, daß es einfach eine Frage der Zweckmäßigkeit sei, nicht zu verschwenden und nur die Vorderseite dieser Figuren plastisch zu formen, sie also durchzuschneiden und mit der Schnittfläche an die Wand zu heften. In diesem Falle müßte es möglich sein, das, was an ungestalteter, flacher Wand zwischen den Figuren sich ausbreitet, herauszuschneiden, damit die Figuren wie in einem Gitter stehen bleiben, und das Ganze ein durchlöchertes

Digitized by Google

Flechtwerk darstellt, dessen einzelne Teile von Leibern und Gliedern gebildet werden. Die Wirkung müßte in beiden Fällen dieselbe sein. Diese Anschauung könnte zugleich als Erklärung des Reliefs auftreten und würde lauten: Relief sei eine wand- oder flächenmäßig gereihte Folge von Figuren, die nur bis zu dem Grade nach der Tiefe zu ausgeführt werden, als der Blick des vor der Reihe stehenden Betrachters zu umspannen vermag. Die Hauptsache wäre in diesem Fall die Figurenfolge. Was zwischen und hinter den Figuren sich befindet, ob Luft oder Wand, ob aus gleichem oder verschiedenem Material wie die Figuren, wäre gleichgültig.

Diese Behauptung aber, der plastische Inhalt eines Reliefs ließe sich herausschneiden, die Hintergrundsfläche sei überflüssig, ist falsch. Die Probe kann man machen mit Uhren oder sonstigen Geräten, die als Aufsatz symmetrisch sitzende Figuren in reliefmäßiger Arbeit haben und dadurch verlangen, daß man sie an eine Wand stellt, damit man nicht die unbearbeitete Rückfläche sieht. Ein großes Beispiel dieser Art bietet ein Kamin von Benedetto da Rovezzano im Bargello zu Florenz. Aber auch so vor die Wand gestellt, mit der sie nicht zusammengedacht und -gearbeitet sind, zu der sie nicht gehören, wirken solche Figuren unnatürlich, in flachem Relief gequetscht, wirklich durchgeschnitten und wie aus einem größeren Ganzen herausgesägt wie Laubsägearbeiten.

Dagegen gibt es sehr flach gearbeitete Reliefs, Figuren in gotischen Drei- oder Vierpässen, die so mit diesem Paß zusammengearbeitet sind, daß sie mit ihm eine einzige Fläche bilden, eine Tafel, die als Ganzes dann irgend ein Gebäude schmückt, so wie die achteckigen Tafeln des Andrea Pisano am Dom von Florenz oder die vierpaßartigen Felder der ältesten Tür am Baptisterium. In diesen Fällen wirkt weder die Flachheit der Figuren als Quetschung, noch das Haften an der Grundfläche als unnatürliche Lebensbedingung oder wie ein Durchschnittensein.

Der Grund dafür liegt darin, daß die Figur jetzt nicht mehr einzeln betrachtet wird, sondern mit dem Ganzen zusammen, und daß Art und Bestand des Ganzen die Eigentümlichkeit der Figur motiviert und notwendig macht. Es ist aber gerade das Wesen der Architektur und aller dekorativen Kunst, das Einzelne aus einem höheren Zweck des Ganzen heraus zu vergewaltigen und doch notwendig erscheinen zu lassen.

Im Falle des Reliefs verstehen wir die Eigenart der Reliefbehandlung der Figuren, wenn wir die Aufgabe des plastischen Reliefs formulieren: eine Fläche plastisch so zu beleben, daß die Dekoration nicht an die Fläche angeheftet erscheint, sondern ein integrierender Teil der

Digitized by Google

Fläche selber ist und das Formwerden einer in einer Fläche wandmäßig sichtbaren und greifbaren Masse darstellt.

Der Reliefhintergrund, die Fläche, auf der die plastischen Formen sich erheben, ist nicht Nebensache oder überflüssig, sondern die Hauptsache, macht das Relief erst möglich, durch sie wird das Relief erst eine Dekoration, und besagen die Figuren nichts weiter als die schmückende Formung dieser Fläche. Da der Zusammenhang mit dieser Grundfläche die Figuren ebenfalls als die Oberfläche eines Blockes oder einer Steintafel, kurz eines materiellen Kernes charakterisiert, wollen wir diese Grundfläche die Kernfläche des Reliefs nennen. Erst wenn Kernfläche und Figuren gemeinsam die Oberfläche einer wandmäßig, flächenmäßig sich nach außen wahrnehmbar präsentierenden Masse darbieten, haben wir plastisch dekoratives Relief.

Die Aufgabe, eine Fläche plastisch zu schmücken, verlangt, daß wir uns an die plastische Wahrnehmung einer Fläche erinnern. Im Dunkeln mit der Hand über die Fläche herüberstreichend, würden wir nach oben und unten, nach rechts und links mit der Hand entlang fahren können, aber die Tiefenbewegung wäre bei ebener Fläche ausgeschlossen.

Ein plastischer Schmuck dieser Fläche aber ist nur möglich durch Modellierung in die Tiefe, da er sonst für die tastende Hand unfühlbar wäre, wenn auch das Auge den gemalten Schmuck noch sähe. So wird die Aufgabe des Reliefs dann diese, durch Modellieren der Fläche, durch Hineinarbeiten in die Materie von vorn nach hinten eine Formbewegung fühlbar werden zu lassen, die als ganze in der Richtung der Fläche geht. Die Tiefenmodellierung dient nur der rhythmischen Unterbrechung, dem Auf und Ab einer flächenhaften oder ebenen Hauptbewegung. Wir denken dabei am besten an das von Wellen bewegte Niveau des Meeres oder an ein leicht hügeliges Terrain oder welliges Gelände.

Das gleichmäßige Auf und Ab, einer Wellenbewegung vergleichbar, wird am ehesten für den Eindruck garantiert, wenn den aus der Kernfläche aufsteigenden Formen gleichmäßig durch eine ideale Vorderfläche Halt geboten wird, eine Vorderfläche, die von den höchsten Punkten der einzelnen Formen nicht überschritten werden darf und die wir die Formengrenze nennen wollen. Zwischen Kernfläche und Formengrenze liegt die Reliefzone. Nicht von der absoluten Höhe, wohl aber von dem Verhältnis der Höhe oder Tiefe der Reliefzone zur Ausdehnung der ganzen Reliefläche wird es abhängen, ob der Eindruck der Fläche erhalten bleibt und die Form ein Relief ergibt, oder ob die Form, einer Halbsäule vergleichbar, ein selbständig massives Glied in der Architektur darstellt, eine zwar an die Wand

Digitized by Google

gebundene, aber durchaus kubische, plastische Form. Man wird sagen können, daß der Eindruck des Reliefs umso leichter entsteht, je kleiner der Bruchteil der Reliefzonentiefe von der Ausdehnung der zu formenden Fläche ist. Dieses Verhältnis drückt die Größe der absoluten Reliefzone aus. Sie bestimmt den Reliefcharakter des Ganzen.

Dagegen spielt es für die Auffassung des Reliefs keine Rolle, ob man die Formen aus der Kernfläche sich erheben oder von der Formengrenze ab sich senken fühlt. Die Reliefbewegung ist weder eine Tiefen- noch eine Höhenbewegung, sondern ein über die Fläche herübergehendes Auf und Ab. Dies wird am deutlichsten an einem Fries wie an dem des Parthenon, wo man mit den Figuren am Fries entlang um den ganzen Tempel in gleichmäßiger Formenbewegung herumgeführt wird, und wo nirgends ein Rahmenstück stehen geblieben ist, das den Anfang einer Tiefenbewegung markiert. Dagegen mag wohl bei Reliefplatten, die von einem erhabenen Rand begrenzt sind, dessen obere Grenze mit der Formengrenze zusammenfällt, die Vorstellung entstehen, daß dies die ursprüngliche Oberfläche der Platte war, von der nun zur Unterbrechung und zum Schmuck in die Platte hineingearbeitet wird, indem die Reliefzone den Raum bezeichnet, um den sich die Masse der Materie berauben läßt. Bei einer Steinplatte wird diese Vorstellung zugleich der Arbeitsweise gerecht. Dagegen würde bei einer getriebenen Kupferplatte weder von Unterminieren der Materie noch von Tiefenbewegung die Rede sein können, sondern nur von Empor- oder Heraustreiben der Form. Aber ob Höhen- oder Tiefenbewegung, ob der Ausgangspunkt von der Kernfläche oder Formengrenze genommen wird, das Resultat der Flächenwellung bleibt dasselbe.

Der Reliefcharakter des ganzen Reliefs hängt davon ab, wie groß die Reliefzone im Verhältnis zur Gesamtausdehnung der Fläche ist. Dagegen kann der Charakter einer Fläche im ganzen bestehen und doch in jeder einzelnen, die Fläche unterbrechenden Form gestört sein, wenn diese Form bei geringer Tiefe der absoluten Reliefzone eine sehr steile ist wie die aufrechtstehenden Latten eines Lattenfußbodens. Die einzelnen, durch das Haften an der Kernfläche mit der Reliefmasse verwachsenen Formen können selber noch wieder sehr flach oder steil, abgeplattet oder erhaben sein, ihre relative Reliefzone, das Verhältnis der Breite zur Tiefe der Form, hoch oder niedrig, ohne dadurch den Gesamtcharakter der Fläche als eines Reliefs zu durchbrechen. Diese Reliefmäßigkeit oder Reliefwidrigkeit der einzelnen Formen und Figuren läßt sich aber nicht mit der ganz oberflächlichen Einteilung von Flach- und Hochrelief abtun, sie steht mit bestimmten Bedingungen des plastischen Reliefs in gesetzmäßigem

Digitized by Google

Zusammenhang, der sich uns offenbart, wenn wir unsere Erklärung der Plastik als Organisation von außen und innen geltend machen.

B) Reliefformen und Reliefbewegungen.

Beim Relief kann der plastische Eindruck der Fläche so entstehen, daß wir an den äußeren Formen beim Abtasten der Bewegung in einer Ebene entlang geführt werden; aber auch so, daß eine Figur an der Fläche steht, die uns eine über die Fläche streichende oder an der Fläche entlanggehende Bewegung vormacht. Daraus ergeben sich: Relieforganisation von außen und innen oder Reliefformen und Reliefbewegungen.

a) Reliefformen. Die Reliefmäßigkeit der einzelnen Formen steigert sich, je kleiner die relative Reliefzone. Je flacher das Relief ist, um so kunstvoller und flächenschmückender wird es, sobald man auf die Formung der Fläche von außen sieht. Das Gesetz, das sich die Reliefformung auferlegt, ist das Gesetz der Erhaltung der Fläche, dem Gesetz der Erhaltung der Masse in der Freiplastik entsprechend.

Die Flächenerhaltung kommt ferner in der Entfaltung möglichst breiter Formen zu ihrem Recht. Am menschlichen Körper ist die Faceansicht günstiger als die Profilansicht, ebenso ist dem Relief günstig jedes Auseinanderlegen, Verbreitern der Figur. Bei vierfüßigen Tieren ist allein die Profilansicht reliefmäßig. Sodann ist die Vollständigkeit der Ansicht und Vermeidung aller Formen notwendig, die wegen ihrer Unvollständigkeit die Phantasie zwingen, diese Formen hinter der Kernfläche zu ergänzen und so die Kernfläche zu durchbrechen, oder solcher Formen, die wegen der Flachheit des Reliefs als malerische Verkürzung erscheinen und in ihrer Tiefe für größer gehalten werden als die Reliefzone. Die Reliefformung bevorzugt deshalb reines Profil oder reines Enface, d. h. Formen, die innerhalb eines charakteristischen, in derselben Ebene (der Kernfläche) liegenden Konturs beschlossen sind, so daß die Form von allen Seiten gleichmäßig aus der Kernfläche ansteigt und in dem Kontur ihr Ende findet. Denn das plastische Relief verlangt, daß die Form das Bild eines Menschen nicht in einer auf die wirklich tastbare Form zu beziehenden, verkürzten Ansicht gibt, sondern plastisch ungeformt, so daß die im Relief enthaltene Form gefühlt und getastet wird und nur als der menschlichen Form ähnlich oder proportional gebildet erkannt wird. Ferner muß alles vermieden werden, was die Kernfläche zum Hintergrund werden läßt und auf räumliche anstatt auf körperliche Ansichten hinzielt. Zwei sich überschneidende Figuren oder sich deckende Glieder bedingen eine Raumvorstellung, die wenigstens die vorderen Figuren als vor der Kernfläche stehend, von der Kernfläche

Digitized by Google

durch Raum getrennt erscheinen läßt. Solche Überschneidungen führen am leichtesten vom plastisch-dekorativen Relief zur plastischen Malerei. Das plastische Gesetz der Einzelfigur bezieht sich im Relief nicht auf die in der Fläche zerstreuten Formen, sondern auf die Einzelfigur in der Tiefenerstreckung. Es gibt assyrische Reliefs mit Jagddarstellungen oder weidenden Herden. In diesen Reliefs wird man selten sich deckende Figuren finden. Die Handlung ist vielmehr so über die Fläche gebreitet, daß jede Figur, Mensch oder Tier, ganz neben, über oder unter der anderen sichtbar ist. Außerdem sind sie alle in gleicher Größe gehalten, um nicht durch Verkleinerung der oberen Figuren den Anschein zu erwecken, als seien diese entfernter als die unteren und das Ganze ein von oben gesehener, sich in die Tiefe erstreckender, horizontaler Boden. Eine weniger archaische, dem Wahrscheinlichkeitsbewußtsein stärker nachgebende Reliefplastik wird die nebeneinander in vollständiger Ansicht sichtbaren Figuren auf gleicher Grundlinie des Reliefs aufbauen und so von vornherein den Gedanken abwehren, als handle es sich um Figuren hintereinander. Im Parthenonfries, der wie die Parthenonskulpturen überhaupt auf der Grenze zwischen einer plastisch und einer malerisch empfindenden Zeit steht, gibt es neben einer Fülle sorglich getrennter, sehr reliefmäßig entfalteter auch einzelne sich deckende Figuren. Aber die Reliefmäßigkeit ist in diesen Fällen doch so weit gewahrt, daß die hinteren Figuren weder kleiner gebildet sind als die vorderen, also auch nicht entfernter erscheinen, noch auch in flacherem Relief gehalten sind. Die Formen der hinteren Figur quellen vielmehr jenseits der verdeckenden Vorderfigur, genau so wie diese selbst, bis an die Formengrenze empor und erfüllen die Reliefzone, der dekorativen Forderung einer gleichmäßigen Formung der ganzen Fläche gehorchend. Vorder- und Hintergrundsfiguren wachsen dadurch förmlich ineinander, werden eine einzige, reicher sich gliedernde Form.

Die dekorative Wirkung des Reliefs und die Unterordnung der Figuren unter die Ausdehnung der Reliefläche wird am ausgiebigsten gesichert durch die Kongruenz zwischen Flächenform und Figurenform oder Figurenanordnung. Wir nennen dies das Gesetz der Flächenfüllung. Ein langer, schmaler, bandförmiger Streifen wird durch eine ununterbrochene Figurenreihe einer Prozession ausgefüllt. Die Figuren klassischer griechischer Reliefs stehen mit den Füßen auf dem unteren Rande der Reliefläche, während sie mit dem Kopf bis an den oberen Rand reichen. Eine quadratische Reliefplatte, die durch drei stehende Figuren ganz erfüllt wird wie in dem eleusinischen Demeterrelief oder dem Orpheusrelief, würde ihre Hauptschönheit einbüßen, wenn nur die zwei Randfiguren oder allein die mittelste vorhanden wären. Die

Digitized by Google

Figuren in alten griechischen Grabstelen sind ganz in die Form der Stele hineingezwängt. Gotische Reliefs aus Andrea Pisanos Kunstkreis wirken dann vollkommen, wenn eine Figur in einem Vierpaßrelief mit dem Kopf in eine der Buchten hineinragt und mit den ausgreifenden Armen zu den seitlichen Buchten hinstrebt, oder wenn eine Figur in den achteckigen Feldern am Domturm in Florenz sich so krümmt, daß der Rückenkontur der gebrochenen Linie des Feldes parallel geht. Der Raum, der neben der Figur noch bleibt, wird in diesen Reliefs immer möglichst ganz durch Nebendinge ausgefüllt. Ein gotisches Relief mit spitzbogiger Umrahmung nimmt wie eine überwölbte Nische eine die Arme an sich haltende Figur auf. Auch im Relief besteht der Horror vacui als Furcht vor dem Hintergrund und der Isolierung und Loslösung der Figur von der Kernfläche.

Die Formenbehandlung im Relief ist dieselbe wie in der plastischen Freifigur, d. h. eine scharf markierte und in großen Formen geteilte, damit jede Form plastisch nachgefühlt werden kann. Reliefs mit verschwimmenden, in die Kernfläche verfließenden Konturen können bei vollkommener Reliefbehandlung und kleinster Reliefzone doch die Figuren als malerische Fernsicht erscheinen lassen und dadurch zwar nicht die Flächenhaftigkeit, wohl aber die Plastik, die Stein- oder Bronzemäßigkeit der Fläche zerstören.

b) Reliefbewegungen. Reliefhaltungen und Reliefbewegungen entstehen, wenn die dargestellte Figur sich selbst so an die Reliefläche anlehnt, daß sie eine möglichst flächenhafte, reliefmäßige Ansicht bietet, oder wenn sie ihre Glieder oder den ganzen Körper in einer Haltung präsentiert, die ein Moment aus einer über die Fläche herüberstreichenden, an der Fläche entlang gehenden Bewegung darstellt. Ein Mann, der sich mit dem Rücken an die Wand lehnt, auch die Arme ganz an die Wand heranlegt und dafür sorgt, daß sich weder der Kopf noch die Knie oder Füße von der Wand abbeugen, nimmt eine reine Reliefhaltung an. Je freier und ungezwungener diese Haltung ist, je weniger der Mann an die Wand genagelt erscheint, umsomehr ist diese Stellung Reliefhaltung, nicht nur Relieform. Eine andere Figur, die, in Dreiviertelprofil gegen die Kernfläche gelehnt, sich beugt, das der Kernfläche nähere Bein hochsetzt, mit dem entsprechenden Arm zum Fuß herab-, mit dem anderen Arm zurückgreift, um sich zu stützen und alle diese Beugungen und Gliederbewegungen parallel zur Kernfläche ausführt, gibt durch das Zusammenschieben des Körpers und das Herüberziehen der Figur über möglichst viel Fläche, durch Vor- und Zurücklegen der Arme eine prachtvolle Reliefhaltung, die aus der normalen Haltung durch lauter über das Relief herübergehende Bewegungen zu stande kommt. Es ist die Reliefbewegung einiger

Digitized by Google

Figuren am Parthenonfries oder der Sandalenbinderin vom Niketempel in Athen. Reliefbewegungen entstehen ferner, wenn ein Pferd im Profil den Kopf zwischen die Beine wirft oder sich bäumt, überhaupt durch jedes Schreiten und Reiten, das im Profil, also parallel zur Reliefebene dargestellt ist. Das vollkommenste Beispiel dafür wieder der Zug der Panathenäen, der uns in der Ebene des Frieses um den ganzen Fries herumführt.

Reliefwidrig sind alle Haltungen und Bewegungen, die aus der Reliefebene heraus- oder in sie hineinführen. Eine Sitzfigur, die nicht mit den Beinen nach einer Seite gewendet oder stark gespreizt dasitzt, ist en face kaum reliefmäßig unterzubringen. Die Knie kommen nach vorn. Jedes Vorneigen des frontalen Oberkörpers wirkt reliefzerstörend. Figuren auf malerischen Reliefs, die aus der Tiefe nach vorn schreiten, wie auf dem Relief am Nationaldenkmal von Begas, sind der schroffste Widerspruch gegen plastische Reliefbewegung. Unauffälliger, aber doch in ihrer Reliefwidrigkeit für feineres Empfinden merkbar sind Bewegungen, die Drehungen um eine in der Reliefebene liegende Achse darstellen, also z. B. eine von vorn gesehene, sich krümmende Hand, wie bei manchen Madonnenreliefs von Donatello, oder eine sich um sich selber drehende Figur. Alle diese Drehungen können durchaus innerhalb der Reliefzone vor sich gehen, das Relief als äußere Form wahren. Als nacherlebbare Bewegung lassen sie ein Sichherauswinden aus der Reliefebene, speziell der Kernfläche nachfühlen, also eine Bewegung von innen, die der Reliefwidrigkeit einer von außen abgefühlten Freifigur entspricht. Eine Drehung ist umso reliefmäßiger, je mehr sie um eine senkrecht zur Kernfläche stehende Achse stattfindet.

Da alle Haltungen und Bewegungen umsomehr von innen heraus reguliert erscheinen, je weniger die Masse gestützt ist, und je freier sie im Raume sich selber hält, verlangt die Reliefbewegung eine gewisse Loslösung, Herauslösung der Figur aus der Kernfläche, eine Zone der Verschiebbarkeit und freien Massenverteilung. Diese zwischen Kernfläche und Formengrenze liegende Zone der Verschiebbarkeit nennen wir vom Standpunkt der Reliefbewegung den Spielraum. Spielraum und Reliefzone stehen im umgekehrten Verhältnis zueinander. Während der günstigste Fall der Erhaltung der Reliefläche von außen das Fehlen jeder Formung und Darstellung ist, wird der günstigste Fall der Reliefbewegung die Freifigur, die sich nur an die Kernfläche heranstellt, ohne mit ihr verwachsen zu sein. Die Reliefform ist umso schöner, die Reliefzone umso idealer, je kleiner der Spielraum, die Reliefbewegung umso freier und überzeugender, der Spielraum umso idealer, je größer die Reliefzone — kurzum, je schöner die Reliefzone, desto häßlicher der Spielraum, und umgekehrt. Die äußerste

Digitized by Google

Grenze des Spielraumes ist erreicht, wenn die Entfernung zwischen Formengrenze und Kernfläche dem vollen Durchmesser der frei ausgearbeiteten Figuren entspricht. In diesem Fall kann zwar noch der Charakter der Reliefbewegung erhalten bleiben, wenn die Erstreckung des Spielraumes parallel zur Kernfläche so weit die Tiefe des Spielraums übertrifft, daß die Flächenausdehnung die vorherrschende ist; aber der Grundcharakter des Reliefs, eine Formung einer Fläche zu sein, ist aufgehoben, da bei jeder Figur die Tastbewegung, die Organisation von außen um die Figur herumführen würde, aber nicht wieder zur Kernfläche zurück und an der Reliefebene entlang. Die Figuren würden dadurch Raumfüllung, und zwar Dekoration eines Raumes, der in der Hauptsache reliefmäßig, flächenhaft sich erstreckt. Wir haben noch Reliefbewegungen, aber kein Relief mehr.

Die Reliefbewegungen erfordern wie die Freiplastik als günstigsten Gegenstand für die Organisation von innen den nackten Körper des Mannes wie die nackten Jünglingsgestalten des Parthenonfrieses oder in der mittelalterlichen Kunst die Gestalt Adams, einen willkommenen Vorwand für alle plastisch empfindenden, aber kirchlich gebundenen Künstler, das Nackte zu geben. Dabei entstanden solche schönen Reliefhaltungen wie der zum Leben erweckte Adam, der am Boden liegt, das eine Bein hochgezogen, den Arm auf das Knie gelegt, mit dem anderen Arm nach hinten greifend und dadurch die Figur möglichst weit über die Fläche verbreitend. Keine schreitende weibliche Figur, keine Menschendarstellung ist ebenso geeignet, eine Bewegung rein zum Zwecke des Abtastens oder Abschreitens der Fläche anzuregen.

Wie in der Freiplastik ist die Gliederung der Figur, die Bloßlegung des Gelenk- und Muskelsystems in der nackten Gestalt der plastischen Form nicht günstig, so sehr es für den plastischen Ausdruck der Reliefbewegung die günstigste Bedingung ist. Nur bezieht sich der Gegensatz von Gliederung und Darstellung der Organe der Bewegung einerseits und Zusammenhalt der Form anderseits beim Relief auf die Erhaltung der Reliefläche, nicht auf die Geschlossenheit der Form. Da die relative Reliefzone bei den Gliedern größer ist als beim Rumpf, kommt es vor, z. B. bei den Pferden des Parthenonfrieses, daß der Rumpf im flachsten Relief gebildet ist, die Beine dagegen fast freifigürlich sind, obwohl die absolute Reliefzone in beiden Fällen dieselbe ist.

Die Forderung der Klarlegung der Gelenke und Glieder gilt aber viel mehr vom Relief als von der Freifigur, da durch ungeschickte Anordnung und Einstellung der Figur im Relief leichter Verdeckungen von Gliedern und Unklarheiten eintreten können. Eine Figurenanordnung, bei der alle Glieder und Gelenke sichtbar werden, ist die ideale

Digitized by Google

Reliefeinstellung, da sie sowohl der raumdeutenden Wirkung von Überschneidungen wie der Verminderung des Bewegungsausdruckes entgegenwirkt. Eine Profilfigur, die den vorderen Arm zurücknimmt, dadurch den Körper etwas in Schrägfläche bringt und das Gelenk des hinteren Armes bloßlegt, und weiter diesen hinteren Arm und ebenfalls das hintere Bein vorstreckt, bis sie ganz sichtbar werden, ist eine ideale Relieffigur.

Die Ausbildung der Muskulatur als Ausdruck der Relieforganisation von innen unterliegt denselben Forderungen wie bei der Freiplastik, nur daß sie bei guten Reliefs noch dem Verlangen nach gleichmäßiger Schwellung der Reliefebene nachkommt, von der runden Freifigur in die Reliefzone transponiert wird.

C) Die plastischen Stile im Relief.

Zwischen günstigster Reliefzone und günstigstem Spielraum sind die Stile des Reliefs beschlossen. Stärkste Flächenhaftigkeit in der äußeren Form und freiste Bewegungen in der Richtung der Reliefläche sind die Extreme archaischer und barocker Reliefplastik, zwischen denen das klassische Relief liegt. Dieses führt Haltungen vor, die günstigste Reliefansichten und gewisse Reliefmäßigkeit der Formen bieten, und verlangt so viel Spielraum, daß dieses Sich-Einstellen in die reliefmäßige Haltung als frei-gewollt und frei-getan erscheint. Unsere Erklärung der Plastik und des plastischen Reliefs bewährt sich darin, daß auch beim Relief, ja bei diesem besonders, jeder Stil zu seinem Recht kommt, jeder seine eigene Schönheit hat, und zugleich eine historische Erkenntnis in den Termini archaisch, klassisch, barock beschlossen liegt, insofern dieselbe Zeit, die sich die Erhaltung des Blockes, der Masse zur Pflicht macht, auch in der Pflicht der Erhaltung der Reliefläche betroffen wird, während das andere Extrem, die barocke Plastik, auch im Relief nur von innen heraus, nachgefühlt, in ihrem plastischem Geist erfaßt werden kann.

a) Archaisches Relief. Die archaischen Kunstperioden des Altertums, die ägyptische und assyrische, in der Neuzeit die byzantinische und romanische, zeigen fast ausschließlich in den erhaltenen Reliefs die Tendenz, die Reliefläche durch eine möglichst kleine absolute wie relative Reliefzone zu wahren. Einige ägyptische Reliefs gehen in diesem Streben am weitesten. Bei flachster relativer Reliefzone der Formen bleibt zwischen den am Rande am stärksten vertieften Formen die Reliefmasse in der Höhe der Figuren stehen *(Relief en creux)*. Formengrenze und Kernfläche fallen zusammen, so daß das Relief mehr in einer plastisch vertieften, eingeritzten Linearzeichnung besteht als in plastischer Formung der Fläche. Der Eindruck natürlicher Darstellung schwindet

Digitized by Google

umsomehr, je flacher die Reliefzone. In diesen Reliefs sind die Figuren mehr geschriebene Symbole als Abbilder. Sieht man aber auf die Ausdrucksfähigkeit dieser Symbole und die Feinheit der Schriftzüge, so wird man sehr mit der Ansicht zurückhalten, daß ein Nichtkönnen oder ein Nichtwissen um die Gesetze der Perspektive der Grund dieser Unwahrscheinlichkeit der Figuren ist. Es ist die Achtung vor der architektonischen Fläche, die in diesen ägyptischen Reliefs das Stilgefühl dahin hat streben lassen, die Reliefzone gleich null werden zu lassen.

In den Reliefs, deren Kernfläche tiefer liegt als die Formengrenze, wie in den assyrischen Reliefs immer, ist die Reliefzone so flach, daß der Formeneindruck hauptsächlich dort besteht, wo Formen mit fest-abgeschnittenem Kontur gegeneinander oder gegen die Kernfläche stoßen. Das archaische Relief ist am stärksten bemüht, alle Formen möglichst zu verbreitern und flach zu gestalten wie ein zusammengepreßtes Blatt. Reines Profil, reines Enface sind fast ausnahmslos die Einstellungen der Körper im archaischen Relief. Dabei verraten einige Reliefs ein so empfindliches Gefühl für Vollständigkeit der Formen und möglichste Charakterisierung durch sprechende Kontur, daß an einem en face dargestellten weiblichen Oberkörper die Brust im Profil dargestellt ist, als könnte sie wie ein Latz herumgeklappt werden. Da ein Gesicht en face ohne Darstellung der Nase nicht charakterisiert werden kann, diese aber in ihrer Aufgipflung die Reliefflachheit am stärksten unterbricht, so ist gerade im Gesicht die Profilansicht am beliebtesten. Das Auge, das bei dieser Einstellung unvollständig wäre und als in die Tiefe gehend erscheinen würde, wird wie die Darstellung auf einem Zylinder aufgerollt und auf die Fläche projiziert; daher der Eindruck des Vogelauges bei den archaischen Köpfen. Für die Schultern, die en face eine günstige breite Reliefansicht bieten, im Profil eine Zusammenquetschung der Form besonders fühlbar werden lassen, ist die Faceansicht in ältesten archaischen Reliefs die Regel. Die Beine stehen wegen der in frontaler Haltung aus der Reliefläche herausstoßenden Füße immer im Profil. So gibt es Figuren, deren Kopf ganz im Profil, deren Schultern ganz en face, also im rechten Winkel dazu, deren Beine wieder in reinem Profil, also ebenfalls im rechten Winkel zu den Schultern stehen. Eine solche Stellung führt aber Haltungen vor, die schwer nachzumachen und von der Figur aus unmotiviert sind. Wenn dann die Arme noch über den Körper herüber zur Seite fassen, und der Oberarm, der sich über den Rumpf herüberschieben muß, also aus der Tiefe nach vorn kommt und stark verkürzt zu sehen wäre, in ganzer Ansicht und reinem Profil sich bietet, so entsteht die Darstellung eines Menschen,

Digitized by Google

dessen Glieder sich bewegen wie die Glieder einer aus Pappe geschnittenen Figur, die also ganz im Gegensatz zu unseren im Gelenk rollenden Gliedern ohne Drehung um sich selbst nur als Hebel schwingen. Würde man versuchen, eine der Haltungen dieser archaischen Figuren nachzuahmen, so entstünde eine Bewegung barockester Art von höchstem Zwang. Diese Figuren mit ihren reinen Profil- und Faceansichten wirken aber ganz ruhig, unbewegt, weil der Spielraum fehlt, in dem sie diese Bewegung vollzogen haben würden. Die einzelnen Teile: Kopf, Schultern, Leib, Brust sind von außen, durch den Künstler, in diese Ansicht eingestellt. Diese reine Relieforganisation von außen wird besonders deutlich, wenn ein Tier den Kopf um 180° herumdreht und die Nackenlinie des Tieres mit der Brustlinie zusammenfließt. Das setzt voraus, daß der Hals mit dem Kopf abgenommen und einfach verkehrt eingesetzt werden könnte.

Von der archaischen Reliefplastik ist behauptet worden, daß die Tiere sehr viel besser und überzeugender dargestellt seien als die Menschen. Tatsächlich sind die Prinzipien der archaischen Tierdarstellung genau dieselben wie die der Menschen. Daß uns die Tiere sehr viel überzeugender erscheinen als die Menschen, liegt daran, daß das Tier dieser Darstellung mehr entgegenkommt. Ein Pferd, ein Löwe ist im Profil viel leichter und vollständiger darzustellen als ein Mensch. Es brauchen die Augen nicht so sehr umstilisiert zu werden; die Verbreiterung des Menschen an den Schultern fehlt bei den Tieren, so daß hier nicht die Einstellung in die Frontansicht nötig wird. Vor allem aber bewegen sich die Glieder des im Profil eingestellten Tieres in den Scharniergelenken parallel zur Reliefläche, so daß die Haltung oder Bewegung natürlicher dargestellt erscheint. Ein letzter Grund für uns heute mit der Tierwelt weniger vertraute Menschen beruht wohl darin, daß wir bei den Menschen mehr die Abweichung von der Natur bemerken, bei den Tieren dagegen das Getroffene, unsere vage Erinnerung zur Anschauung Verstärkende.

Denn selbst bei den am stärksten wegen ihrer Naturwahrheit gerühmten Löwenreliefs aus Kujundschik (jetzt im British Museum) sind die einzelnen Konturen der Formen durchaus stilisiert. Die Unnatürlichkeit der Formenflachheit, die starke Hervorhebung der Kontur führt in der archaischen Reliefplastik von selbst zu starker Stilisierung oder Geometrisierung der Konturen und Formen und macht sie zu einer dekorativen Flächenfüllung am geeignetsten. Die dekorative Flächenfüllung, das Überspinnen der Steinplatte mit verschlungenen Ranken, Tier- und Menschenleibern ist in byzantinischen und romanischen Reliefs zur höchsten Schönheit gediehen. Überall dort, wo durch Rankenverschlingungen eine archaische Menschenfigur aus ihrer

Digitized by Google

Isolierung herausgelöst und mit ihren stilisierten Konturen in den größeren Linienzusammenhang eines Gesamtornamentes einbezogen wird, der die Stilisierung der Konturen motiviert, ist das archaische Relief vollkommen überzeugend. Sein höchster Wert besteht in der ornamentalen Flächenfüllung.

b) Das klassische Relief. Das klassische Relief verlangt für den Ausdruck freier Reliefhaltung, daß die Massen soweit aus der Kernfläche herauskommen, daß sie, in die freie Luft ragend, eine gewisse, von der Figur selber ponderierte Schwere auszuüben scheinen, und daß zugleich die Schwellung der Muskulatur als Ausdruck körperlicher Funktion darstellbar wird. Anderseits soll die Reliefhaltung in der Absicht ausgeübt erscheinen, eine möglichst günstige Reliefform darzubieten. Die Reliefzone bleibt deshalb immer hinter der halben Tiefe der Naturform zurück. Dadurch ist die Fläche, mit der die Formen aus der Kernfläche aufsteigen, stets schräger gegen die Kernfläche geneigt, als die Flächen einer durchgeschnittenen Freistatue sein würden. Oder zwei in der Natur senkrecht gegeneinander stehende Formenflächen wie der Rücken und die Seiten werden wie die Seiten eines Buches zu stumpferem Winkel aufgeschlagen. Die Flächen der Form führen in die Kernfläche über. Das Bild einer aus der Kernfläche aufsteigenden Welle ist das zutreffendste. Die Welle kann vollkommen gerundet sein und nur mit einem Punkt die Formengrenze tangieren, sie gehört doch zu dem Kern, aus dem sie aufsteigt. Die abtastende Formenbewegung wird nicht um die Figur herumgeführt, sondern an ihr entlang zur Kernfläche zurück.

Bei einer solchen Reliefeinstellung in eine Reliefzone, die hinter der halben Körpertiefe zurückbleibt, leidet die Profileinstellung des Oberkörpers stärker als die Facehaltung. Im Parthenonfries erscheinen die Körper im reinen Profil der Schultern gequetschter und unnatürlicher als die Körper en face. Dem richtigen Gefühl dafür wird es entsprungen sein, daß bei dem plastisch bedeutendsten Teil, den nackten Jünglingsfiguren, die Hauptform, der Rumpf, mit wenigen Ausnahmen frontal eingestellt ist, nur bei den Reitern nicht, da bei diesen die breiten Profilflächen des Pferdeleibes die Hauptform darstellen.

Die für die Reliefform günstigste Haltung hatte schon die ägyptische Plastik gefunden: reines en face des Rumpfes, vor allem an den Schultern, und Profil des Kopfes und der Beine, besonders der Füße. Dabei blieb es ganz bei dem Eindruck der Organisation von außen, weil die Muskulatur und die Detailformen gar nicht oder sehr mangelhaft ausgeführt wurden und deshalb der Übergang von der Vorderansicht der Schultern zur Seitenansicht des Kopfes und der Beine nicht durch eine Drehung des Halses oder der Hüften sichtbar ge-

Digitized by Google

macht wurde. Hals und Unterleib werden behandelt wie ein Zylinder, der bei jedem Durchschnitt dieselbe Ansicht gibt. In der klassischen Plastik mit größerem Spielraum und ausgebildeterer Muskulatur wird die Drehung spürbar und erhöht den Charakter freier Beweglichkeit. Die Reliefmäßigkeit wird nur deshalb nicht gestört, weil die Drehung an Übergangsstellen zwischen den reliefmäßig eingestellten Hauptformen stattfindet, z. B. zwischen Kopf und Schulter.

Das Leblose der ägyptischen Reliefeinstellung resultierte ferner daher, daß Kopf und beide Beine im gleichen Sinn nach derselben Richtung stehen, die Figur also eigentlich absolute Profilfigur, der Rumpf dazwischen nur aus formaler Absicht wie von einem *Deus ex machina* in reine Frontstellung gerückt ist. Wo diese Einstellung im Parthenonfries beibehalten ist wie bei vielen der sitzenden Götter, ist sie gemildert durch eine leichte Drehung der Figur. Die vordere Schulter kommt stärker aus der Kernfläche heraus, so daß die Brust schräg gegen die Kernfläche verläuft und mit der Kontur der hinteren Schulter in sie übergeht. Reliefwidrig ist nur die dadurch leicht erweckte Vorstellung einer Drehung gerade der Hauptpartie des ganzen Körpers und einer malerischen Verkürzung der Formen. Einige der sich zum Zug vorbereitenden Jünglinge zeigen eine andere klassische Verarbeitung der Reliefhaltung, ausgehend von reiner Frontstellung des Rumpfes, so daß also der ganze Körper in der Hauptsache en face eingestellt ist. Daran schließt sich als natürliche Beinstellung diejenige von Soldaten in der Front: das Auseinanderstellen der Füße. Dieses wird um so gezwungener, je mehr sich beide Füße dabei der günstigsten Reliefstellung, dem reinen, aber entgegengesetzt gerichteten Profil nähern. Die klassische Plastik hat eine vermittelnde Einstellung darin gefunden, daß der eine Fuß, in Profil gestellt, streng die Reliefform wahrt, das andere frontale Bein, auf die Zehen gestellt und im Knie eingeknickt, eine Reliefbewegung, die Seitwärtsführung vollzieht. Dadurch wird der Fuß in eine zwar weniger günstige reliefmäßige Haltung gebracht, als sie das Profil darstellt, aber, da bei dem Zehenstand die Ferse über, nicht mehr hinter den Zehen liegt, doch sein Herausstehen aus der Reliefzone verhindert. Diese Stellung ergibt zugleich Spielbein und Standbein, und es ist nur natürlich, daß das Standbein mehr durch Reliefform, das Spielbein durch Reliefbewegung reliefmäßig wirkt. Da das Spielbein als nachschleifendes Bein einer Schreitbewegung wirken kann, so vermag, wenn der Kopf im Profil nach derselben Richtung eingestellt ist wie das Standbein, das ganze Motiv bei völlig ruhiger Reliefhaltung und günstigster Reliefform doch im Sinne einer Bewegungsrichtung an der Kernfläche entlang zu wirken.

Digitized by Google

Der Reliefkontrapost erstreckt sich nur auf die Equilibrierung der Massen und Gegenseitigkeit der Gliederverschiebungen parallel zur Reliefebene, also auf einen Ausgleich wie bei den Gewichten einer Wage. Das Spielbein wird deshalb nicht zurück, sondern nur zur Seite gesetzt. Schöne klassische Reliefkontraposte des Parthenonfrieses sind z. B. das Überstreifen eines Mantels über den erhobenen linken Arm vermittels des über den Körper übergreifenden anderen Armes. Dabei beugt sich der Oberkörper nach rechts. Oder ein Bein wird hochgesetzt, der Oberkörper gesenkt, und die herabgreifenden Arme kommen dem Bein entgegen. Diese Haltung wird durch das Sandalenbinden motiviert. Ein in den mannigfaltigsten Variationen wiederkehrendes Motiv ist das sich bäumende, auf den Hinterbeinen zurückwerfende Pferd und der mit den Armen vorgreifende oder mit dem Körper sich vorbeugende Reiter, der eigentliche plastische Gehalt der Reiterfiguren des Parthenonfrieses.

Die Reliefmäßigkeit klassischer Relieffiguren wird sehr dadurch gefördert, daß das plastische Motiv eine Reliefhaltung ist, bei der die Bewegungen nur die Verschiebungen der Glieder um einen ruhenden Stamm herum bedeuten, der ganze Komplex aber nach Gesetzen des Reliefkontrapostes in Ruhe bleibt. Dabei ergibt sich für den Eindruck nicht nur der schon erwähnten Drehungen, mit Hilfe derer eine Profilfigur sich durch Hebung des Rumpfes an die Kernfläche lehnt, sondern auch für alle diese erhobenen Glieder, daß sie mit viel weniger Anstrengung vollzogen scheinen, als es in Natur möglich ist. Das bewirkt die Haftung an der Kernfläche, die dem Glied einen Halt gibt, so daß nicht alle Funktion von der Figur selber ausgeübt wird. Ohne Verbindung mit dem Relief und ohne Reliefmäßigkeit der Bewegung müßten diese Bewegungen bereits barock erscheinen. Daß sie es im Relief nicht tun, beweist am besten, daß wir hier nicht eine malerische Darstellung mit Hilfe von Verkürzungen haben, sondern daß die Reliefläche, die Kernfläche und Reliefzone den Eindruck mit bestimmen.

Wenn die Verteilung der Figuren im klassischen Relief und alle Gliederbewegungen so vorgenommen sind, daß die Fläche möglichst mit Figuren ganz gefüllt ist, besteht die Hauptwirkung des klassischen Reliefs in der plastischen Belebung der Fläche.

c) Das barocke Relief. Die barocke Verstärkung des Urmotivs aller Reliefhaltung besteht darin, daß bei Fronthaltung des Körpers beide Beine mit den Füßen in entgegengerichtetem Profil auswärts stehen, und der Kopf scharf über die Schulter sieht.

Vor allem aber findet eine Lösung des Körpers von der Reliefläche statt, wenn die ganze Figur sich schräg zu den Hauptachsen

Digitized by Google

der Fläche stellt und dadurch den Eindruck erweckt, als sei sie als ganze vor der Fläche verschoben und verschiebbar. Das ist der Fall bei der Ausfallbewegung oder der paradierenden Rückfallbewegung. Letztere ist noch interessanter, weil sie die Spreizstellung der Füße enthält. Bei einer solchen Parade scheint der ganze Körper zurückgeworfen, die Fläche mit dem Rücken bestreichend. Das hintere Bein ist eingebogen, aber gegen die Kernfläche gelegt. Der Kopf aber ist nach vorn gerichtet und mit ihm die Aufmerksamkeit der Figur. Im nächsten Augenblick erwartet man, daß das gestraffte Bein sich krümmen, das hintere sich straffen und der Oberkörper und die Arme zur Auslage vorgehen werden. So entsteht der barocke Eindruck einer Bewegung, die nicht nur die Glieder über das Relief legt, um sich an möglichst viel Fläche zu lehnen, sondern die über die Fläche hin- und hergeht wie das Pendel eines Metronoms, so aber, daß sich der Körper immer an der Kernfläche oder parallel zu ihr entlangschiebt, als wollte er im Pendeln möglichst viel Fläche für sich reservieren. Mit diesem Pendeln ist aber der Eindruck des Verwachsenseins von Körper und Kernfläche kaum noch zu verbinden. Die Bewegung erlangt ein Äußerstes von Freiheit, ohne die Reliefmäßigkeit aufzugeben.

Dazu gehört aber auch eine Rundung des Körpers und eine Erhöhung des Reliefs, bis es volle Ausbildung der barocken Muskulatur gestattet und dem Eindruck von Freifiguren sich nähert. Die Reliefzone übertrifft in der barocken Plastik die Hälfte der Figurenstärke. Die Formen gehen nicht mit schrägen Flächen von der Formengrenze in die Kernfläche hinein, sondern runden sich ab. Die Welle überschlägt sich. Das Haften an der Kernfläche ist mehr eine technische Bedingung als eine künstlerische. Bei dieser Erhabenheit des Reliefs, dieser Freiräumlichkeit der Massen und der Natürlichkeit der Muskulatur würden selbst klassische Reliefhaltungen oder einzelne Gliederbewegungen schon forciert erscheinen. Die Reliefhaltung wird selber ein Zwang, den die barocke Figur sich antut. Dennoch kann man selbst bei barocken Reliefs bemerken, daß die Rücksicht auf die Anlehnung an die Kernfläche, das Bestreichen dieser Fläche beim Hin- und Herpendeln und die dadurch entstehende Reliefschönheit uns bei barocken und akrobatisch geschulten Körpern Bewegungen als möglich und natürlich hinnehmen lassen, die in freier Luft ausgeführt kaum in dieser Reinheit sich vollziehen würden. Darum ist es selbst bei barocken Figuren nicht möglich, den Hintergrund wegzunehmen. Ohne die Kernfläche werden auch sie unnatürlich und unverständlich.

Die barocke Relieffigur mit der typischen Ausfall- oder Paradebewegung braucht nicht nur Spielraum im Sinne möglichst hoher,

Digitized by Google

relativer Reliefzone, sondern auch viel leere Kernfläche, die sie teils selber zwischen den weit gespreizten Beinen läßt oder zum Eindruck des Herüberpendelns neben sich reserviert. So werden die Figur und ihr Bewegungsmotiv erst recht stark von der Kernfläche isoliert, die Kongruenz zwischen Flächenform und Figurenform und die ornamentale Bedeutung des Reliefs als Flächenschmuck dadurch am stärksten hintangesetzt.

Diese Isolierung der Figur in Bezug auf die Flächenform ermöglicht zugleich die für das Nacherleben der Funktion größtmögliche Klarheit. Denn weder bei einer barocken Freistatue noch bei barocken Relieffiguren darf man das Barocke in Wirrwarr und Unklarheit suchen. Soll sich die barocke Bewegung in ihrer Heftigkeit und Plötzlichkeit ebenso plötzlich dem Betrachter packend mitteilen, bedarf es noch größerer Klarheit als beim klassischen Relief. Die tumultuöse, überladene und zerklüftete Darstellung des Gigantenkampfes am Pergamonaltar ist trotz ihrer durchweg barocken Motive in Typen, Bewegungen, Formen und Größe des Spielraumes dennoch, wenn wir so sagen dürfen, über das klassische plastische Barockrelief bereits hinaus und vermengt sich mit naturalistischen oder malerischen Darstellungen verwirrender Formendetails. Das reinste barocke Relief von packendster Schönheit haben wir im Fries des Mausoleums von Halikarnaß, speziell in einer Gruppe, die dem Skopas zugeschrieben wird. Die Ausfallbewegung und der Spielraum barock erhöhter Reliefzone sind die durchgehenden Charakteristika dieses Reliefs. Die Schönheit dieser barocken Reliefs besteht aber trotz aller Rücksicht auf die Fläche darin, uns diese als ein starkes Erlebnis, eine Reliefsensation vorzuführen. Architektonisch ist das barocke Relief nicht mehr.

D) Unplastische Reliefarten.

Für eine wissenschaftliche Ästhetik kommt es darauf an, nicht mit Forderungen an die Kunst heranzutreten, sondern Beziehungen, Wirkungseinheiten festzustellen und von anderen abzusondern, der Kunstgeschichte und Kunstbetrachtung scharf umgrenzte Begriffe zu übergeben, deren Synthese nicht nur ideale Konstruktion ist, sondern zugleich historischen Zusammenhängen und Gesetzmäßigkeiten entspricht. Um den Begriff des plastischen Reliefs und der plastischen Reliefstile in dieser Weise scharf abzugrenzen und die abstrahierende Isolierung der zu einheitlicher Wirkung zusammengehenden Faktoren zu rechtfertigen, führen wir die übrigen Möglichkeiten auf, eine Wand oder materielle Fläche mit Skulptur, also plastischer Arbeit, aber ohne plastischen Inhalt, zu schmücken. Auf genaue Klarlegung ihrer Wirkungsmöglichkeiten, ihrer Vorzüge oder Schwierigkeiten gehen wir

Digitized by Google

nicht mehr ein, da nur ihr Gegensatz zum Wesen der Plastik und der plastischen Reliefs, unserem eigentlichen Thema, hier von Bedeutung ist.

Es ergibt sich also:

a) Skulpturenschmuck einer Fläche ohne plastisch abstrahierenden Reliefinhalt.

1. Mit Wahrung einer Reliefzone, d. h. einer Kernfläche und einer Formengrenze, in deren Grenzen sich die Skulptur hält, so daß ein Scheinrelief entsteht, aber ohne Verwachsung mit der Kernfläche und ohne Bewegung an der Fläche entlang, also ohne Reliefform und Reliefbewegung. Die frei ausgearbeiteten Formen wirken wie sorgfältig eingepaßter, aber doch aufgelegter oder nur angehefteter Schmuck. Da durch Wahrung der Reliefzone die architektonischen Abgrenzungen innegehalten werden, so vermag dies Scheinrelief noch sehr dekorativ zu wirken. Hinter dem plastischen Relief steht es nur durch die selbständige Bedeutung der dargestellten Motive zurück, mag es sich um Ranken, Blätter, Früchte, Tiere oder Menschen handeln. In der Form kommen sie dem barocken Relief am nächsten. Dennoch kann man auch hier ähnliche Unterscheidungen treffen wie in der Reliefplastik, je nachdem es sich um ornamental flächenfüllenden Schmuck von Ranken mit Früchten, Blättern, Blumen handelt, oder um flächenbelebende Figurenanordnung oder flächenerlebende bewegte Szenen, in denen die Kernfläche wie eine Hintergrundkulisse, die Reliefzone wie ein schmaler Bühnenraum benützt wird, als ob sich ein Drama vor dem Vorhang abspielte. Beispiele dafür bieten altrömische Reliefs, die Kanzeln von Niccolo und Giovanni Pisani. Wir nennen diese Art das dekorativ darstellende Scheinrelief.

2. Ohne Wahrung einer Reliefzone. Dekoratives Rankenwerk mit Pflanzen und Getier oder ein Bündel Waffen oder ganze Szenen sind so frei herausgearbeitet, daß sie, ohne die architektonischen Abgrenzungen oder Rahmungen zu achten, einfach an die Wand gehängt erscheinen wie die eine Zeitlang beliebten Makartsträuße oder japanisch-chinesischen Fächer oder hölzernen und papierenen Schwalben. Der Reliefcharakter besteht dann nur noch darin, daß die Darstellung und die Wand, vor der sie steht, aus einem Stück gearbeitet sind. Beispiele dafür bieten die Türrahmungen des Baptisteriums in Florenz, die Früchtekränze der Robbias und die szenischen Darstellungen der ältesten Tür des Ghiberti. Die dekorative Wirkung dieser Reliefs braucht nicht ganz aufzuhören, steht aber hinter der des dekorativ darstellenden Scheinreliefs zurück. Wir nennen diese Art die naturalistische Wandskulptur.

b) Malerisch darstellende Reliefs. Der Skulpturenschmuck unterscheidet sich vom malerisch darstellenden Relief so, daß die im

Digitized by Google

Skulpturenschmuck dargestellten Reliefformen verkleinerte, gleich große oder vergrößerte Nachbildungen des Naturbildes enthalten, aber weder größer noch kleiner noch irgendwie anders, als sie dargestellt sind, wirken wollen, die Formen des malerisch darstellenden Reliefs dagegen nur eine bestimmte Ansicht aus der Nähe oder Ferne in plastischem Materiale nachzubilden suchen, die auf eine ganz andere Wirklichkeit, als sie im Relief sichtbar ist, gedeutet werden soll.

1. Das panoramatisch darstellende Relief. Es verbindet die Darstellungsmittel der naturalistisch bühnenmäßigen Darstellung und der archaisch-klassischen Reliefbehandlung, um durch den Gegensatz von Freifiguren vorn und Flachrelief im Hintergrund die den plastischen Eindruck abschwächende Wirkung verschiedener Distanzen auszudrücken, Nah- und Fernbild zu suggerieren. Die wirkliche Entfernung der Vordergrundsfiguren von den Figuren der Kernfläche beträgt vielleicht ein paar Zentimeter, die dargestellte kann nach Kilometern zählen. Mit Hilfe weiterer perspektivischer Mittel wie perspektivischer Linien oder Verkleinerungen des Größenmaßstabes der dargestellten Formen wird die Kernfläche ganz zu einem Gemälde. Die Größe der plastischen Formen und der dargestellten Figuren hat nichts mehr mit einander zu tun. Reliefzone und Darstellungsraum fallen ganz auseinander. Der Inhalt des Reliefs wird Illusion wie im Gemälde. Bei diesem panoramatisch darstellenden Relief ist es kaum möglich, eine Reliefzone in allen Teilen des Reliefs gleichmäßig zu wahren. Selbst wenn es gelänge, fiele das Relief als Darstellung ganz aus der Architektur heraus, diese wird Rahmen für ein Bild, einen Blick in eine ganz andere Welt. Beispiele bieten die Reliefs der Paradiesestür Ghibertis oder das Salome-Relief Donatellos.

2. Das impressionistisch darstellende Relief. Dieses gibt nur den Hintergrund des panoramatischen Reliefs und benützt die Flachheit einer archaischen Reliefzone, um durch die wenig erhabene Körperlichkeit der Figuren und den Mangel an räumlichen Distanzen zwischen sich verdeckenden Figuren den flächenhaften Anblick eines Fernbildes zu suggerieren. Die Darstellungsmittel sind dem archaischen plastischen Relief entgegengesetzt. Überschneidungen und Verdeckungen von Figuren, undeutliche Konturen, Unvollständigkeit der Ansichten und Häufung zufällig gegebener Formen zu einem Mengeneindruck an Stelle ornamentaler Flächenfüllung. Mit diesem Relief kann die plastische Arbeit, nur auf die Erhöhungen oder Vertiefungen der Reliefplatte angesehen, außerordentlich flächenerhaltend und architektonisch wirken, als Inhalt, Darstellung fällt das Relief im ganzen schon vollständig aus der Architektur heraus, da die dargestellte Raumschicht, das Fernbild weit hinter der Zone liegt, die der architektonische

Digitized by Google

Rahmen angibt. Außerdem bedeutet diese Darstellung die stärkste Auflösung des Materialcharakters des Reliefs, da das Fernbild mit dem Eindruck unplastischer Medien, von Luft, Atmosphäre verbunden ist. Das beste Beispiel kennen wir von Donatello, die Kreuzabnahme der Kanzelreliefs von S. Lorenzo in Florenz.

Die malerisch darstellenden Reliefs sind von aller dekorativen Wirkung am weitesten entfernt. Sie machen sich das Gebäude dienstbar, statt daß es umgekehrt wäre, und zwar um so mehr, je schöner und packender sie sind. Aber alle unplastischen Reliefs sind von der architektonischen Rücksicht selbst des barocken Reliefs um einen Grad entfernt, da dieses uns die Architekturfläche, die Wand, wenn auch aufdringlich zum Bewußtsein bringt. Ist auch das barocke Erlebnis im ganzen nicht mehr dekorativ, nicht rein begleitend und schmückend, so ist es doch die Architektur selber, die hier Ereignis wird. Auch der Materialcharakter barocker Plastik steht von dem Material der Architektur nicht so weit ab wie der des unplastischen Reliefs, da beim barocken Relief nur Formen und die zu Formen erhärtete Materie wirkt, die im barocken Relief den Eindruck größerer Elastizität und Beweglichkeit als die Architekturmasse macht, aber nicht bis zu der Menschlichkeit von Fleisch und Blut, feuchter Augen und lockerer Haare oder zu den Assoziationen von Duft und Geschmack der Blumen und Früchteranken des darstellenden Reliefs zu schreiten braucht. Die Beziehung der Plastik zur Architektur und Dekoration wird selbst durch barocke Plastik bewiesen.

Digitized by Google

Besprechungen.

Julius Eisler, Grundlegung der allgemeinen Ästhetik. Wien und Leipzig, Verlag von J. Eisenstein u. Co., 1908. gr. 8°. VIII u. 51 S.

Es ist sehr anerkennenswert, wenn in dem ästhetischen Genießer die Sehnsucht erwacht, sich über diesen Genuß Rechenschaft zu geben, wenn er nach einem Wertmaßstab sucht und in die Kenntnis der künstlerischen Technik einzudringen begehrt. Ist es jedoch dringend nötig, derartige Studien gleich als »Grundlegung« herauszugeben? Das muß ich leider verneinen, obgleich ich gern zugeben will, daß zahlreiche Bemerkungen — das Buch besteht nämlich in der Hauptsache aus Einzelbemerkungen — durchaus zutreffend sind. Aber neu? Das Richtige in diesem Buche ist allerdings nicht neu. Man höre etwa: »Unzweckmäßig ist die sicherheitsgefährliche Art des Essens, wie das Führen des Messers zum Munde u. dgl.; ferner das hastige, verdauungshindernde Hinunterschlucken; das Schmatzen und laute Schlürfen verstößt gegen die schuldige Rücksicht den anderen gegenüber, welche auf die möglichste Geräuschlosigkeit Anspruch haben.« Gebührt derartigen Betrachtungen ein Platz in einer knappen Grundlegung der allgemeinen Ästhetik, und bildet nicht ihre Kenntnis ein Gemeingut der kultivierten Welt?

In Bezug auf die Grundlagen meint der Verfasser, daß er von »dem Aufbau der herrschenden Lehren abweichen mußte, wodurch die Aufgabe eine schwierigere wurde«. Aus diesem Grunde bittet er um Nachsicht. Wäre es nicht verdienstvoller gewesen, erst alte Hypothesen auf ihre Verwendbarkeit hin zu prüfen, als gleich neue hinzustellen? Hätte man nicht die bereits bestehenden Ansichten auf ihre letzten Konsequenzen hin entwickeln sollen, um dann vielleicht — durch der Tatsachen Wucht gedrängt — an ihnen gewisse Abänderungen vorzunehmen? Das Bestehende gänzlich bei Seite lassen und ganz von neuem beginnen, heißt doch, die gemeinsame Arbeit unmöglich machen und jede Entwickelung der Wissenschaft vereiteln. Nicht eine Fülle von Ästhetiken, sondern eine einzige ist ja unser heiß ersehntes Ziel. Und Schwierigkeiten um der Schwierigkeiten willen etwa aufsuchen, ist Sport, aber nicht Wissenschaft. — Das Schöne faßt der Verfasser als ein »Nahevollkommenes«, nahe-vollkommen deswegen, weil gänzliche Vollkommenheit ein unerreichbares Ideal ist. Was für eine Vollkommenheit bildet nun das Schöne? Ursprünglich die der Bedürfnisbefriedigung, die mit einem Lustgefühle verbunden ist. »Die den Bedürfniszweck fördernden Eigenschaften galten als schön, und nicht nur sie, sondern auch die sekundären Erfahrungsmerkmale, welche auf solche Eigenschaften schließen lassen.« In der weiteren Entwickelung erfolgte dann wenigstens zum Teil die Loslösung vom Bedürfniszweck, und zwar bisweilen in dem Grade, daß die ästhetischen Gefühle auch dort interesselos bleiben, wo dem Bedürfniszweck hinderliche Objekte gegeben sind. Der Löwe gilt z. B. als schön, trotz aller Schrecken, die er verbreitet. Anderseits liegt aber das ursprüngliche Kennzeichen der hohen Bedürfniszweckerfüllung noch vielfach offen zu Tage und zeigt sich etwa darin, daß das Saubere und Gepflegte ein auf den Gegenstand übertragenes Wohlgefallen erregt.

Digitized by Google

Es liegt hier also ein »entwickelungsgeschichtlicher« Versuch zur Erklärung des Schönen vor, der, wie die meisten der anderen derartigen Versuche, zwei wichtige Probleme miteinander verwechselt: nämlich die Analyse des ästhetischen Erlebens und den Nachweis seiner Entstehung. Wenn wir nach Gesetzen des Werdens forschen, muß uns das bekannt sein, dessen Werden wir erforschen wollen, sonst leidet die Reinheit der Problemstellung, und wir laufen Gefahr, alles Mögliche zu vermengen. Hier kommt es auf die Erklärung des Schönen an. Woher weiß ich denn überhaupt, daß es Schönes gibt? Sicherlich nur dadurch, daß in mir ganz bestimmte Erlebnisse gesetzt sind, denen in Wahrheit ästhetischer Wert zukommt; und weiterhin nennen wir dann — in übertragener Weise — auch die vermeintlichen Ursachen dieser Erlebnisse »ästhetisch wertvoll« beziehungsweise schön, erhaben, komisch u. s. w. All diese Termini bekommen aber nur ihren Sinn durch die Beziehung auf das Erlebte. Klären können wir sie also lediglich mittels psychologischer Analyse[1]). Sie hätte demnach jeder entwickelungsgeschichtlichen Betrachtung voranzugehen, denn sonst kommen wir in die arge Lage, nach genetischen Gesetzen für etwas zu suchen, das uns unbekannt ist. Wohin dies führt, zeigt deutlich das vorliegende Buch. Der Verfasser ist sich über die Eigenart des Ästhetischen nicht klar und verwechselt es daher ständig, bald mit der Freude an irgend einer praktischen Bedürfnisbefriedigung, bald mit der Lust an der Erkenntnis der Zweckmäßigkeit u. s. w. Was letztere anlangt, so geht sie als solche den Ästhetiker nichts an, ihn kümmert vor allem die Erscheinung der Zweckmäßigkeit. Mag etwas noch so zweckmäßig sein, so wirkt es doch, wenn es nicht zweckmäßig erscheint, durchaus nicht ästhetisch; anderseits kann manches zweckmäßig erscheinen, ohne zweckmäßig zu sein (vgl. meine Abhandlung: »Zweckmäßigkeit und Schönheit«, Philosoph. Wochenschr. IX, S. 49—61). Aber jedenfalls ist es ganz unmöglich, alles ästhetische Erleben auf die Lust an der Vorstellung der Zweckmäßigkeit — unser Verfasser glaubt gar auf wirkliche Zweckmäßigkeit — zurückzuführen: die sogenannten ästhetischen Elementargefühle haben doch sicherlich damit nichts zu tun. Mag ferner — was ich aber auch bestreite — aus der Zweckmäßigkeit die Kunst erwachsen sein, so folgt doch noch daraus keine Wesensverwandtschaft. Das Vergnügen an ersterer ist bedingt durch eine Erkenntnis, das an letzterer durch eine Vorstellungstätigkeit. Das Vergnügen an der Vorstellung der Zweckmäßigkeit, des Sauberen, Geordneten u. s. w. ist ein ästhetisches zu nennen; doch alle diese Unterscheidungen hat Eisler gar nicht beachtet. Einen Einwand kann er freilich erheben: ist manches Ästhetische aus Zweckmäßigem entstanden, wie kann es da etwas anderes sein? Ich will lediglich dagegen ein Beispiel anführen: zur Verständigung auf weitere Strecken bedient man sich besser des gesungenen Wortes als des gesprochenen. Der praktische Zweck ist die genauere Verständigung. Aber nicht an ihre Erkenntnis knüpft der ästhetische Genuß, sondern an den unmittelbaren Wohlklang des gesungenen Wortes u. s. w., so daß man später sich des gleichen Mittels bedienen kann lediglich zur Erweckung des ästhetischen Genusses, der aber dann nicht seine Entstehung auf die Erkenntnis der Zweckmäßigkeit zurückleitet, sondern auf etwas, das mit der Erkenntnis der Zweckmäßigkeit zusammen gegeben war: nämlich die lustbetonte Vorstellung.

So bedeutet also diese Grundlegung sicherlich keinen Fortschritt. Sympathisch ist das Buch durch den großen sittlichen Ernst, mit dem es geschrieben ist. Wir

[1]) Man werfe mir aber nicht deswegen »Psychologismus« vor, denn ich bin weit davon entfernt, die Ästhetik etwa als einen Teil der Psychologie zu betrachten. Schon die Tatsache, daß sie normativ ist, führt über die Psychologie hinaus.

Digitized by Google

können auch schlechte Dichter lieben, wenn hinter ihren Werken ein guter Mensch steht. Vielleicht ist Eisler eine solche Persönlichkeit. Darüber habe ich hier nicht zu rechten; ein guter Ästhetiker ist er jedenfalls nicht.

Prag. Emil Utitz.

Oskar Kohnstamm, Kunst als Ausdruckstätigkeit. Biologische Voraussetzungen der Ästhetik. München 1907, Verlag von Ernst Reinhardt. gr. 4°. 93 S.

Es ist mir nicht leicht, dieses Buch zu besprechen, das sich stolz als eine große Tat ausgibt. Davon wurde ich leider nicht überzeugt. Einmal sagt der Verfasser, man könnte versucht sein, seine Ausführungen für »vage Spekulationen« zu halten. Dieser naheliegenden Versuchung bin ich zum Teil erlegen, denn den »heuristischen Wert« vermochte ich nicht zu finden. Vor allem ist es mir nicht klar, in welchem Zusammenhang das meiste von dem, was auf den ersten 55 Seiten steht — also über die Hälfte des Buches ausfüllt —, eigentlich mit der Kunst stehe.

Der Verfasser erzählt z. B., daß »die bekannte Mimik des öffentlich Blamierten bis auf qualitative Gradunterschiede dieselbe ist, wie der Bewegungskomplex bei einer Anwendung der Bauchpresse, die dahin wirkt, lästig drückenden Magen- oder Darminhalt durch Erbrechen oder *per vias naturales* los zu werden«. Allerdings bittet Kohnstamm dann um Verzeihung, daß er fast stets auf »Nachtseiten der menschlichen Natur rekurrieren muß«. Diese Verzeihung würde ihm sicherlich gern gewährt werden, wenn wir bloß einsehen könnten, inwiefern damit der Ästhetik gedient wird. Recht unangenehm wirkt ferner das häufige Verwechseln physiologischer und psychologischer Fragen. Ich gebe absichtlich ein einfaches Beispiel, um dem Vorwurf zu begegnen, einzelne Bemerkungen aus ihrem Zusammenhang herauszureißen. »Ergießt sich eine heitere Stimmung durch das Gehirn, so klingt das darauf abgestimmte Bewegungsbild des Lachens an und pflanzt sich zu den Bewegungszentren der vorderen Zentralwindung und von hier zur Peripherie fort.« Das sind lauter sprachliche Bilder, aber keine wissenschaftlich genauen Formulierungen eines vorliegenden Tatbestandes. Ganz abgesehen davon, daß uns eine »heitere Stimmung« durch den Hinblick auf Gehirnwindungen psychologisch nicht verständlicher wird, ist dieser »Erguß durch das Gehirn« vollkommen unverständlich. Was ergießt sich? Hier liegt offenbar eine Verwechslung von Physischem und Psychischem vor. Pflanzt sich ferner das Lachen fort von einer Gehirnpartie zur anderen? Sicherlich nicht; sondern irgend eine Erregung, die entweder das Lachen hervorruft, oder auf der psychischen Seite von einem Lachen begleitet ist. Sicher meint dies auch der Verfasser mit dem »Bewegungsbild«. Aber an anderen Stellen sind die Rätsel nicht so leicht zu raten, die der Autor seinen Lesern auftischt, da er häufig in verschwommenen Bildern spricht, statt auf die Bedeutung selbst einzugehen, und da er ferner oft einer geradezu aphoristischen Kürze huldigt; so entsteht auch der Nachteil, daß der Leser leicht den Zusammenhang verliert, und die Ausführungen des Verfassers sich ihm in Einzelbemerkungen auflösen.

Kohnstamm spricht von »überindividuellen Gefühlen«, von einer »unbewußten Intensität der Gefühle« u. s. w. Das ist doch mindestens sehr unklar. Unter Gefühl versteht der Verfasser jeden »unmittelbar expressiv wirkenden Bewußtseinszustand«. Das »wichtigste Kennzeichen« eines Gefühls würde demnach etwas sein, was gar nicht Gefühl ist, sondern eine seiner Folgen. Hat überhaupt jedes Gefühl diese expressiven Folgen? Meines Erachtens gilt die Begriffsbestimmung lediglich von den sogenannten Affekten, nicht aber von den höheren Gefühlen. Allerdings können an diese wieder Affekte — wenn auch nicht unmittelbar — anknüpfen.

Digitized by Google

Unser Autor kennt auch ein »überindividuelles Gedächtnis« und — wie ich zu meinem großen Staunen erfuhr, trotzdem ich durch das Vorhergehende schon etwas abgehärtet war — »Organismen höherer Ordnung«, z. B. jede Menschheitsgruppe. Was würde man zu einem Psychologen sagen, der es wagte, mit einer derartigen Verkennung elementarster Tatsachen wichtige naturwissenschaftliche Fragen lösen zu wollen? »Menschheit« ist nichts als ein abstrakter Begriff; und auch naturwissenschaftlich ist eine Menschengruppe kein neuer Organismus, sondern eine Menge von Einzelorganismen. Es erinnert an schlechteste Scholastik (den bekannten Universalienstreit), solchen Begriffen Realität geben zu wollen. Kohnstamm sagt: der einzelne fühle die Bedürfnisse dieses höheren Organismus. Möglicherweise schwebt dem Autor vor, daß Mitleid, Kindesliebe u. s. w. sogenannte soziale Gefühle sind, die auf das Wohl eines größeren Kreises hinzielen. Dies ist doch aber stets ein Kreis von Individuen, nicht aber irgend ein Gesamtorganismus. Oder sollte der Theorie vielleicht eine Art verworrener Pantheismus zu Grunde liegen? Indessen der Verfasser glaubt, diesen Organismen höherer Ordnung komme Ausdruckstätigkeit und Einfühlung zu, und dies scheint unserer Vermutung zu widersprechen. Schließlich: was hat denn dies alles mit einer Grundlegung der Ästhetik zu schaffen?

Und so finden wir denn in dem ästhetischen Teil des Werkes zwar manche treffende Einzelbemerkung — ich möchte sagen trotz, nicht wegen seiner Grundanschauungen — aber keineswegs einen gesicherten Bau, der sich auf festen Pfeilern erhebt. Es wird zwar viel von der »Einfühlung« gesprochen, aber die Einfühlungslehre — mag sie nun richtig sein oder nicht — ist jedenfalls keine Entdeckung Kohnstamms, obgleich er ihre Hauptvertreter nicht einmal erwähnt. Weiterhin ist sie — falls sie zu Recht besteht — jedenfalls etwas Psychologisches, etwas, das durch psychologische Analyse auffindbar ist, aber nichts, das sich aus physiologischen Erwägungen ableiten ließe. Ferner meint unser Autor, der künstlerische Wert eines Eindruckes werde durch unbewußte Gefühle bereichert. Darin kann ich weder etwas Neues noch etwas Richtiges sehen. Die Frage, ob überhaupt den Gefühlen ästhetischer Wert zukommt, oder lediglich den ihnen zu Grunde liegenden Erscheinungen, hat Kohnstamm ganz übersehen. Ist man sich ferner dieser Bereicherung durch unbewußte Gefühle bewußt oder nicht? Letztere Ansicht wäre wohl eine Konsequenz aus den Behauptungen des Verfassers. Sind wir uns aber dieser Bereicherung nicht bewußt, wie können wir ihren Wert erkennen?

Zum Schluß meint Kohnstamm, daß die Biologie als »rechtmäßiger Erbe« das »teure Vermächtnis des deutschen Idealismus von Kant und Schiller« wahre. Die Biologie tritt nun an Stelle der Philosophie. Man hat im 19. Jahrhundert so oft die Philosophie zu Grabe geläutet, daß auch dies uns nicht überraschen kann. Wir können trotzdem von einer »Wiedergeburt der Philosophie« sprechen, nicht weil sie Naturwissenschaft geworden ist, sondern weil sie naturwissenschaftlicher Methoden sich bedient, von denen allein ein wahrer Fortschritt zu erwarten ist. Die Spekulationen Kohnstamms aber sind geradezu das Gegenteil streng naturwissenschaftlicher Forschung.

Prag. Emil Utitz.

Alexander Heilmeyer, Die Plastik seit Beginn des 19. Jahrhunderts. Leipzig, G. J. Göschensche Verlagshandlung, 1907. kl. 8°. 108 S. und 41 Abbildungen.

Mit den angenehmsten Erwartungen nahm ich dieses Buch zur Hand. Beschäftigt sich doch der selbst künstlerisch veranlagte Autor seit Jahren mit diesem

Digitized by Google

Thema. Leider wurden meine Hoffnungen arg enttäuscht. Gewiß fehlt es der Arbeit nicht an guten Seiten. Ihre beste ist der klare, wohlklingende Stil. Ferner sind die Ausführungen über plastische Technik (insbesondere Stein-, Holz- und Bronzebildnerei), wenn auch durchaus nicht erschöpfend, so doch recht anregend. Auch der Versuch des Verfassers, seinen Einzeluntersuchungen einen allgemeinen Teil über das Wesen der Plastik zur Erlangung eines Wertmaßstabes vorauszuschicken, ist anerkennenswert. Und in beiden Teilen findet sich manches recht Ansprechende. Aber weit mehr erweckt unsere Bedenken.

Betrachten wir zuerst die Grundlegung. Heilmeyer geht von Kants Definition des Schönen aus. Er erhebt den Einwand, daß auch das ästhetische Genießen nicht interesselos sei, aber dieses Interesse ist vom »Wirklichkeitsinteresse« befreit, was dadurch zu stande kommt, daß der ästhetische Genießer »nicht die schöne Sache als Sache, sondern als etwas Schönes« ergreift. Das letztere scheint mir recht unklar. Wir nennen doch den Gegenstand »schön«, der ein gewisses psychisches Erlebnis in uns hervorzurufen geeignet ist. Wir können also von Schönem nur im Hinblick auf unser Erleben sprechen. Etwas als »Schönes ergreifen« kann demnach nichts anderes bedeuten, als etwas ästhetisch genießen. Dieser Genuß aber bildet ja das »wirklichkeitsfreie« Interesse, kann also nicht selbst dessen Ursache sein. Die Wahrheit liegt darin, daß dieses wirklichkeitsfreie Interesse dadurch zu stande kommt, daß es sich nicht auf die »Wirklichkeit« bezieht, sondern lediglich auf die Erscheinung, auf die dargebotenen Vorstellungen [1]). Weiterhin führt Heilmeyer aus, der Künstler habe für die ihm »selbst innewohnende Welt der Gefühle« eine wortlose, aber doch gemeinverständliche Sprache zu finden, die auf der allgemeinen Gültigkeit seiner Kunstmittel sich aufbaut. »Man braucht nur an die trivialsten, symbolischen Deutungen der Farbe zu erinnern: Rot für die Freude und Liebe, Schwarz für den Tod, Weiß für die Unschuld u. dgl. mehr, oder an die in die Augen springenden Stimmungswerte gerader, senkrechter oder horizontaler oder anderseits wellenförmiger Linien«. Wo nun solche »unbewußten Symbole« in reicherem Maße gegeben sind, entsteht die Tätigkeit des Kunstverständigen; treten sie aber in so hohem Grade auf, daß sie sich zur Möglichkeit, ja zur Notwendigkeit positiven Ausdrucks steigern, entsteht die Tätigkeit des Künstlers. So einfach scheint mir die Sache allerdings nicht; doch sei nur einiges bemerkt. Was soll hier der Ausdruck »unbewußtes Symbol«? Daß z. B. Rot das Symbol der Freude oder Liebe ist, kann ja schon deshalb nicht unbewußt sein, weil wir es wissen. Das Unbewußte kann also höchstens in der Entstehung des Symbols liegen, vielleicht in der Art, wie es uns etwa unbekannt ist, daß ein bestimmtes Tier gerade zu dem Namen »Hund« oder »Katze« kommt. Aber unser »Nichtwissen« darf man nicht verwechseln mit der Frage nach unbewußten psychischen Phänomenen. Das wäre doch eine geradezu groteske Verschiebung der Fragestellung. In Bezug auf die Symbole wäre noch zu sagen: Die sprachlichen Zeichen entstanden als Mittel zur Verständigung, und die Verbindung von Wort und Gegenstand ist zwar eine durch Gewohnheit sehr gefestigte, aber in den meisten Fällen äußerliche. Da also hier keine innere Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem obwaltet, ist das Ergebnis für den ästhetischen Genuß recht gering. Aber unbewußte Akte liegen nicht vor, sondern lediglich gewohnheitsmäßige Assoziationen. Anders steht es um die

[1]) Trotzdem wäre es falsch zu sagen, die ästhetischen Gefühle richten sich auf etwas Unwirkliches. Soweit sie berechtigt sind, sind sie so gut Freuden an Wirklichem, wie etwa die ethischen. Dieses Wirkliche ist in diesem Falle die Vorstellungstätigkeit. Vgl. Anton Marty, Sprachphilosophie, Halle 1908, I, S. 399.

Digitized by Google

oben genannten Symbole: Rot wirkt erregend und ruft daher eine Wirkung hervor, die der der Freude oder Liebe ähnelt. Aus der Ähnlichkeit des Gefühlseindrucks erwuchs z. B. dieses Symbol. Auf das eben beschriebene Gefühlserlebnis kommt es nun an, nicht aber auf das Symbol als solches. Wäre ersteres nicht gegeben, sondern wüßte man bloß, Rot sei das Symbol für Freude, so wie Hund das Zeichen für ein Tier ist, wäre ja die Beziehung ebenso äußerlich wie bei den meisten Namen. Und diesen eigenartig charakterisierten Gefühlseindruck können wir wahrlich nicht einen unbewußten nennen. Wären aber jene Symbole wirklich unbewußt, so hätten sie für den ästhetischen Genuß gar keinen Wert, da ja dieser gerade in dem Erleben liegt und mit ihm wächst und sich steigert. Dabei sei aber die Frage gar nicht angeschnitten, ob in Wahrheit diesen sogenannten ästhetischen Elementargefühlen ästhetischer Wert zukommt, oder ob sie lediglich eine mehr oder weniger günstige Bedingung für das ästhetische Genießen schaffen.

Ich kann nun das Folgende nicht mit der gleichen Ausführlichkeit erörtern, weil sonst die Länge des Berichtes kaum im Verhältnis zur Bedeutung des Buches stünde. Ich wollte lediglich an zwei Beispielen zeigen, daß der Verfasser selbst gegenüber relativ einfachen Fragen die so dringend nötige Vorsicht außer Acht läßt. Im weiteren Verlauf wendet sich der Verfasser gegen Naturalismus und abstrakte Gedankenkunst; Ausführungen, die — wenn sie auch nicht neu sind — so doch ihre Berechtigung haben in einem Werke, das für das weitere Publikum bestimmt ist. Das Wesen der Plastik erblickt Heilmeyer darin, daß die »Form« ihr einziges Ausdrucksmittel bildet. Ich möchte jedenfalls nicht ein so vieldeutiges Wort wählen. Man kann Form im Gegensatz zur Farbe verstehen — obwohl das im Grunde kein Gegensatz ist —, dann wäre jede polychrome Plastik von vornherein verfehlt; man kann Form im Gegensatz zum Gehalt meinen, dann wäre wieder jede Plastik zu verdammen, die mehr als Sinnesreiz zu bieten hat. Doch gegen diese Deutungen würde sich der Autor wehren, obgleich er in der Tat für polychrome und gehalterfüllte Plastik nicht allzuviel Verständnis zeigt. Was haben wir also unter Form hier zu verstehen? Sie soll überall dort sein, »wo das Körperliche aufhört, an den äußersten Enden und Spitzen des Gegenstandes«. Eine Frage: Ist sie auch dort, wo das Flächenhafte endigt? Und wenn nicht, aus welchem Grunde fehlt sie hier? Vielleicht sagt der Verfasser: in diesem Fall ergeben sich lediglich Linien als Grenzen. Ja, aber beim Körper ergeben sich auch dort Linien, wo Flächen zusammenstoßen. Sollten diese für den plastischen Eindruck ganz unwesentlich sein? Das widerspräche jeglicher Erfahrung. So scheint Heilmeyer auch hier im Irrtum. Der Fehler wäre leicht zu vermeiden gewesen, wenn der Verfasser sich ein wenig in den Schriften der Ästhetiker umgesehen hätte: Dessoir (Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft S. 402) sagt, die Eigenart der Plastik liege in der künstlerischen Umgestaltung organischer Körper; Lipps (Ästhetik II) nennt die Plastik »Körperdarstellerin« und meint, sie sei nichts anderes als dies, und Hamann (Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstw. III, 1) bezeichnet die Plastik geradezu als »Körperkunst«. Diese Ansicht scheint mir die richtige zu sein. Aus ihr ergibt sich leicht — was Heilmeyer uns nicht klar machen kann —, daß alles, im vulgären Sinne, Körperlose von der plastischen Darstellung verbannt sein sollte; ein Satz, der gar nicht so selbstverständlich ist, wie er aussieht, wenn wir etwa an Arbeiten von Rosso denken, der in einem plastischen Damenporträt das Flimmern der Sonnenstrahlen auf ihrem Gesicht darzustellen versuchte, oder es gar unternahm, bei einer Gruppe von zwei Menschen auch den sie begleitenden Schatten plastisch darzustellen (vgl. Emil Heilbut, Die Impressionisten, 1903).

Als die drei Haupteigentümlichkeiten der Plastik betrachtet Heilmeyer: Ruhe

Digitized by Google

Einzelheit und struktive Natur. Die »struktive Natur« sei hier deswegen nicht besprochen, weil sie mit der »Form ... im engsten Zusammenhang steht« und wohl nichts anderes bedeutet als die durch das Material bedingte eigentümliche Komposition. Was das Prinzip der Ruhe anlangt, so scheint es mir durchaus irrig. Der myronische Diskuswerfer, ja selbst die, teilweise noch ein wenig archaischen, Äginetenfiguren sprechen beredt dagegen. Ich bin der Ansicht, daß die Plastik geradezu einer gewissen Bewegung (vgl. Standbein, Spielbein) bedarf, um nicht eintönig zu wirken. So sagt Hamann (a. a. O.) mit Recht, »die Plastik erfordert nicht den ruhenden, sondern den aktiven, den sich bewegenden Menschen«. Aber allerdings muß dann in einem solchen reizvollen Spiel von Kräften und Tätigkeiten bei aller Vielheit die Einheit streng gewahrt werden, und darauf kommt es an. Ganz anderes gilt natürlich von der architektonisch gebundenen Plastik (z. B. die altägyptische Kunst). Sie erfüllt lediglich die Aufgabe, eine architektonische Kraft zu verkörpern, sinnfällig zu machen (Tragen, Stützen, Anstemmen u. s. w.). Die Mannigfaltigkeit bildet dann das Ganze, von dem sie lediglich einen Teil bildet. Aber auch sie wird je nach der Kraft, die sie darstellt, bald bewegt, bald unbewegt sein. Nur ist hier die Ruhe kein Mangel. Außerdem muß hier nicht im plastischen Werk die Einheit liegen, sondern im Ganzen. Ähnliches gilt von der Gehalts-Plastik. Ist irgendein bedeutender Gehalt auszudrücken, so kann ihm das Spiel der Bewegung geopfert werden, da der Künstler hier, gleichsam vor eine Wahl gestellt, das ihm wertvoller dünkende Gut vorziehen wird, womit aber durchaus nicht gesagt sein soll, daß das oft entzückende Spiel von Tätigkeiten kein Gehalt ist; es bildet im Gegenteil den echten Gehalt der sogenannten reinen Plastik. Aber unser Verfasser kann selbst sein Prinzip der Ruhe nicht durchführen, und so sagt er denn anläßlich der Besprechung von Hildebrands Kugelspieler, »daß die statuarische Ruhe nicht schlechthin Bewegungslosigkeit ist, sondern daß es vielmehr nur auf das Gleichgewicht und die innere Sammlung der wenn auch bewegten Körperteile ankommt«.

Was das Prinzip der Einzelheit anlangt, so hat es ja manches für sich. Da die Plastik nur Körperdarstellerin ist, vermag sie nicht den zwischen den Körpern befindlichen Luftraum zur Darstellung zu bringen. Ihre Gruppen müssen also körperlich in sich geschlossen sein, sonst ergeben sie nicht ein Kunstwerk, sondern eine Vielheit von Kunstwerken. Bisweilen kann auch die Einheit der Idee die Zusammenfassung bilden, aber meist leidet dann die Wohlgefälligkeit der Erscheinung. Jedenfalls gibt es statuarische Gruppen, und sie sind berechtigt, daher ist der genannte Grundsatz als allgemeiner unberechtigt. Soll es aber heißen: nicht Einzelheit, sondern Einheit, so gilt es von allen Künsten und ist keine Eigentümlichkeit der Plastik.

Wir verlassen nun die »Grundlegung« und betrachten die Einzeluntersuchungen, die eine Geschichte der Plastik im 19. Jahrhundert zu geben trachten. Der Verfasser überschätzt die süddeutsche Kunst, unterschätzt die norddeutsche und wird der französischen überhaupt nicht gerecht. Zunächst sei ein methodologisches Bedenken erhoben: Es ist dringend nötig, daß ein Kunstforscher seine kritischen Urteile begründet. Nur auf diese Weise kann der Leser zum Verständnis herangezogen werden, während ihm sonst lediglich Dogmen aufgetischt werden, die eine Diskussion unmöglich machen. Heilmeyer sagt z. B. von G. Schadow: »Seine reifste Schöpfung ist das Grabmal des jungen Grafen von der Mark in der Dorotheenkirche in Berlin«. Da muß doch jeder fragen: warum? Den Kunstwissenschaftler unterscheidet ja vom naiven Genießer vornehmlich die Tatsache, daß er über die Ursachen seines Genusses Rechenschaft ablegen kann. Dies tut der Verfasser

Digitized by Google

häufig, aber er sollte es eben niemals unterlassen. Ihm gilt Hildebrand — dessen theoretischen Kunstanschauungen er auch in vielem beistimmt — als »die zur Zeit fruchtbarste schöpferische Kraft in der deutschen Bildhauerei«. Es liegt mir fern, an der Bedeutung dieses Künstlers rütteln zu wollen, denn die Richtung, deren Haupt er bildet, hat sicher ihre volle künstlerische Berechtigung, aber es ist nur eine unter anderen ebenso berechtigten, welche Heilmeyer nicht genügend würdigt, obgleich sie für das 19. Jahrhundert vielleicht charakteristischer und wertvoller, und auch an sich mindestens ebenbürtig sind. So unterschätzt der Verfasser Max Klinger. Klingers »Beethoven« hält ja auch Lipps für einen gewaltigen Irrtum, aber er würdigt den Meister doch als großen Künstler. Geradezu unbegreiflich ist es, wie Heilmeyer einen so genialen Meister, vielleicht den hervorragendsten, den Deutschland heute besitzt, nämlich Hugo Lederer einerseits mit ein paar nichtssagenden Zeilen abtun, anderseits unter die Zahl der Hildebrandjünger einschalten kann. Heilmeyer kennt nur eine tektonische Plastik in München, als ob es anderwärts keine gäbe. Und so wie er den einen Großmeister dieser Kunst verkennt, so auch den anderen, nämlich den Deutsch-Österreicher Franz Metzner, dem er gerade vier, durchaus nicht lobende Zeilen widmet. Wenn wir dem Schlußwort Heilmeyers beizustimmen in der Lage sind, daß die deutsche Plastik die besten Keime in sich birgt und ein Frühlingshauch sie durchweht, so können wir dies vornehmlich im Hinblick auf diese beiden Meister, die neue Wege wandeln und uns ästhetische Werte voll seltener Größe und Kraft beschert haben und wohl noch bescheren werden.

Aber selbst die Münchner Kunst gibt Heilmeyer nicht vollständig wieder, obgleich wir gern auf so manche Namen, die er preisend anführt, verzichten würden, da sie nicht in eine so gedrängte Übersicht gehören. Er vergißt bei der Besprechung künstlerischer Grabmalskunst einen Mann wie H. Obrist, der doch hier Vorbildliches schuf und für die Münchner »Moderne« von hervorragender Bedeutung ist.

Die Besprechung der französischen Plastik leitet unser Autor mit den Worten ein: »Es gibt im eigentlichen Sinne keine moderne französische Bildhauerei, sondern nur moderne Bildhauer«. Wird dieser Satz nicht schon durch Nennung von Namen wie Carpeaux, Bartholomé, Rodin und Charpentier widerlegt? Ist hier nicht tatsächlich Neuland zu finden? Wurde durch sie — besonders Rodin — die Plastik nicht mit Gehalten bereichert, deren Wert wir staunend genossen? Mit welcher »Liebe« aber Heilmeyer die französische Kunst behandelt, zeigt wohl folgender — eigens fett gedruckter — Satz: »Die französische Grabmalsplastik zeigt uns, wie das Pariser Leben auch vor den Pforten des Todes nicht Halt macht und selbst über Gräbern die Komödie des Lebens weiterspielt.« Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, das Pariser Volk gegen einen so gehässigen Vorwurf zu verteidigen; aber eine Frage sei mir gestattet: kennt Heilmeyer die Friedhöfe anderer Großstädte? Ist da etwa der Durchschnitt besser? Spiegelt sich ferner in Bartholomés »*Aux morts*« auf dem Père Lachaise zu Paris auch die Komödie des Lebens? Gewiß ist ein solches Werk eine Ausnahme, aber auch in anderen Landen sind der wahrhaft künstlerischen Grabdenkmale verschwindend wenige.

Der österreichischen Plastik widmet Heilmeyer nur ein und eine halbe Seite. Ein Künstler wie E. Hellmer ist gar nicht erwähnt, Metzner — wie bereits ausgeführt — höchst unerquicklich behandelt u. s. w. Die eigenartige österreichische Medaillen- und Plakettenkunst wird nicht einmal genannt. Von den nordischen Ländern sagt unser Autor, sie hätten keine eigene Plastik. Kennt er nicht Vigelands Entwurf für einen Monumentalbrunnen in Christiania? Ist etwa Sinding kein

Digitized by Google

bedeutender Künstler? Allerdings ist er nicht »spezifisch nordisch«; ist aber Hildebrand etwa »urdeutsch«?

Zum Schluß noch ein volles Lob. Es gilt dem Verlag, der das Buch mit 41 ausgezeichneten Reproduktionen geschmückt hat, deren Fülle und Güte uns im Hinblick auf den geringen Preis des Werkes — es gehört der bekannten »Sammlung Göschen« an — wirklich überrascht hat.

Prag. Emil Utitz.

Georg Haar, Parenthesen zu Lessings »Laokoon«. Verlag von Clauß und Feddersen, Hanau, 1908. 8°. VIII und 62 S.

Haar erweckt Sympathien durch die große Bescheidenheit, mit der er auftritt. Er bekennt sich offen als Dilettanten und »hofft wenigstens in Einzelheiten Neues, Anregendes darzubieten«. Von seinen Untersuchungen über die bildende Kunst bemerkt er, daß sie »noch fruchtloser ausfallen werden«, als seine Erörterungen über die Arten der Dichtung. Und als Motto hat er gar das bekannte Ibsen-Wort (aus »Klein Eyolf«) gewählt: »Denken, das umfaßt das Beste, was in uns ist. Was zu Papier gebracht wird, das taugt nicht viel«.

Also unangenehm kann man gar nicht enttäuscht werden, ja der Leser wird sogar angenehm überrascht durch den ernsten Fleiß und das emsige Studium, die dieses Büchlein auszeichnen. Der Verfasser hat es sich wahrlich nicht leicht gemacht, wenn man bedenkt, wie viel er gelesen haben muß, und zwar nicht nur moderne Bücher, wie Dilettanten zu tun lieben, sondern wissenschaftliche und künstlerische Werke aus allen Kulturepochen. Allerdings ist es nicht gerade erquicklich, ein Buch zu lesen, in dem Zitate mehr als die Hälfte des Raumes füllen. Aber eine Entschädigung bieten der frische Ton der Kunstbegeisterung, in dem die Arbeit abgefaßt ist, und das innige, verständnisvolle Verhältnis zur Kunst, das uns überall entgegentritt. Um auf den Inhalt des Buches hinzuweisen, sei bemerkt, daß es die Arten der bildenden Kunst und der Dichtung behandelt und hierauf einen Vergleich zwischen Timanthes und Böcklin einerseits, Tizian und Böcklin anderseits gibt.

Wenn ich mit dem Lobe nicht kargte, darf ich anderseits nicht verhehlen, daß gegen vieles triftige Einwände sich erheben lassen, ja erhoben werden müssen, und zwar nach drei Richtungen hin.

Unser Autor äußert zuweilen höchst bedenkliche Urteile über die ästhetische Literatur. So hält er Kurt Münzers »Kunst des Künstlers« für ein Werk, das würdig ist, neben Lessings »Laokoon« genannt zu werden. Ich habe in Münzers Werk zwar eine recht großtuerische und selbstgefällige Sprache gefunden, aber wahrlich nichts Neues von Bedeutung, übrigens bisweilen recht merkwürdige Verfehlungen. Haar meint, seine Arbeit sei »unendlich bescheidener« als die Münzers. Da hat er sicher recht, seine Arbeit ist aber auch wertvoller als die andere, und doch würde es mir gar nicht einfallen, und ich glaube keinem, der Lessing genauer kennt, sie an die Seite des »Laokoon« zu stellen.

Ferner streift der Verfasser viel zu viel Probleme, wodurch die einzelnen nicht mit genügender Schärfe hervortreten, und das Ganze den Eindruck einer gewissen Flüchtigkeit erweckt. Vielleicht zeigt sich gerade darin der Dilettant, bei dem das Interesse nicht gezügelt wird von der langsam fortschreitenden Erkenntnisarbeit. Wir alle langen sehnend nach letzten, größten Fragen und Antworten, aber diese Sehnsucht darf uns nicht über die Schwierigkeiten hinwegtäuschen.

Möglicherweise hängt damit auch zusammen, daß Haar manche Hypothesen als feststehende Tatsachen hinstellt, selbst wenn sie nur geringen Wahrscheinlich-

Digitized by Google

keitsgehalt besitzen oder gar irrig sind. So glaubt der Autor, daß der »heitere, flache Romane« vor allem die Form liebt und daher besonders zur Plastik neigt, während den »ernsten, tiefen Germanen« hauptsächlich die Farbe fesselt und die Malerei ihm also weit näher liegt. Daraus zieht nun der Verfasser die weitesttragenden Folgerungen. Indessen bereits die Prämisse ist unrichtig. Ist denn z. B. die jahrhundertelange Farbenfeindlichkeit der Deutschen nicht allgemein bekannt, die erst jetzt allmählich weicht? Ist die Farbenfreudigkeit der Franzosen nicht berühmt? (Vgl. Meier-Graefe: »Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst« 1904, I, 215; Lichtwark: »Die Erziehung des Farbensinnes« 1904.) Sind etwa Tizian, Velasquez, Watteau, Manet, Monet, Cézanne germanische Künstler? Kennt der Verfasser nicht die herrliche deutsche kirchliche Plastik im Mittelalter und zu Beginn der Neuzeit? Derartige Verallgemeinerungen sind stets gefährlich, in diesem Fall sogar ganz irreleitend.

Aber trotz dieser Einwände, die leicht vermehrt werden könnten, hinterläßt das Werk einen sympathischen Eindruck. Es gibt einen Dilettantismus, der fördernd wirkt, dadurch, daß er bescheiden die ihm gebührende Stellung erkennt und vornehmlich auf Hebung des Interesses hinarbeitet. Und es wäre höchst wünschenswert, wenn die Ästhetik in weiteren Kreisen ernstes Entgegenkommen fände; jeder derartige Versuch muß willkommen geheißen werden.

Prag. Emil Utitz.

Marie Joachimi-Dege, Deutsche Shakespeare-Probleme im XVIII. Jahrhundert und im Zeitalter der Romantik. H. Haessels Verlag, Leipzig 1907, VIII u. 296 S. 8°. — A. u. d. T. Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte. Herausgegeben von Prof. Dr. Oskar F. Walzel. Zwölftes Heft.

Wir besitzen ein vortreffliches Werk des bekannten verstorbenen Berliner Antiquars Albert Cohn »*Shakespeare in Germany*«, das auf Grund eines reichen Quellenmaterials die Anfänge der deutschen Shakespearerezeption darstellt. Die Hoffnung auf einen Fortsetzer dieser Studien hat sich leider bisher nicht erfüllt. Auch die Verfasserin des vorliegenden Buches setzt nicht etwa diesen Anfang fort, sie skizziert nur in allgemeinen Umrissen die Geschichte der Aufnahme, die Shakespeare im 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Deutschland fand, und begnügt sich, die Rosinen aus dem Kuchen zu holen. Es ist ein Vergnügen, ihr zuzusehen, wie sie mit sicherer Hand die Hauptlinien zieht und ebenso geschickt als einsichtsvoll die wichtigsten Tendenzen formuliert. Vergebens aber sieht man bei ihr nach dem Detail aus. Für sie kommen wesentlich nur die bedeutendsten Erscheinungen in Betracht, alles andere wird nicht einmal gestreift. Man geht wohl nicht fehl mit der Annahme, daß die Verfasserin des trefflichen Buches »Weltanschauung der deutschen Romantik« vom romantischen Shakespeare ausging, sogar nur vom romantischen Shakespeare im Gegensatz zum Shakespeare Goethes und Schillers in ihrer klassischen Epoche, und das Übrige nur als Vorbereitung mitberücksichtigte. Auch so gewinnen die Tatsachen in ihrer Beleuchtung Interesse und man bedauert eigentlich nur, daß sie ihrem Nachfolger seine Aufgabe erschwerte, weil sie ihm die wichtigsten Resultate vorwegnahm. Sie faßt übrigens ihr Thema mit weitem Blick auf und behandelt wichtige Fragen aus der Geschichte der deutschen Ästhetik, wie sie von den »Populärphilosophen« entwickelt wurde, auf die Eduard v. Hartmann in seiner Geschichte der Ästhetik mit so souveränem Hochmut herabschaut. In gewissem Sinn ist es angewandte Ästhetik, was sie bietet und zur Klärung einzelner wichtiger Probleme benutzt; denn mit dem »Shakespeare-Problem« verbindet sich

Digitized by Google

das Problem des Genies, des künstlerischen, eigentlich poetischen Schaffens und der Form.

Die Arbeit zerfällt in zwei etwas ungleiche Teile: der erste behandelt die Zeit vor dem Auftreten der Romantiker, der zweite »Shakespeare vom Standpunkt der romantischen Ästhetik«; in jenem erhalten wir nur die Knotenpunkte, in diesem geht die Verfasserin mehr ins einzelne, beschränkt sich aber gleichfalls auf die Hauptvertreter der älteren Romantik, die Brüder Schlegel und Tieck, neben denen gelegentlich noch Novalis und Karoline auftauchen. Der erste Teil zerfällt wieder in drei Unterabteilungen: 1. die Vorbereitungszeit im 18. Jahrhundert, für die Frau Joachimi-Dege die Formel prägt »Polemik und Apologie«, 2. die Zeit des ernsthaften Studiums seit Lessings 17. Literaturbrief und 3. die Zeit der glühenden Shakespeareverehrung und der begeisterten Nachahmung im Sturm und Drang. Dem entsprechen dann im zweiten Teil die Kapitel: die Romantik im Kampf 1. gegen die Korrekten, 2. gegen den Sturm und Drang und 3. gegen die Klassiker. So sehen wir Shakespeare zuerst mit den Augen der Klassizisten aus der Schule der Franzosen, die, vom »Regulbuch« geblendet, das neu auftauchende »Monstrum« verständnislos und angstvoll anstarren, dann mit den Augen der Forscher, die unvoreingenommen Shakespeare zu bewerten suchen und ihm dadurch zu allgemeinerer Anerkennung verhelfen, hierauf mit den verzückten Blicken der jungen Geniemänner, die nun, geblendet durch den »Gott Shakespeare«, das »Regulbuch« verachten und mit der scheuen Schadenfreude des frei gewordenen Schülers trotzig verwerfen, um endlich in der Gesellschaft der Romantiker auf einer höheren Entwickelungsstufe die drei Phasen noch einmal durchzumachen und zum Abschluß zu gelangen. Indem aber die Verfasserin diese Richtpfähle aufstellt und sich jedesmal in ihrem Bereiche hält, um die allmählichen Fortschritte darzulegen, ist sie genötigt, den Tatsachen bis zu einem gewissen Grade Gewalt anzutun und alles zu vernachlässigen, was über diese Richtpfähle hinüberreicht, denn natürlich haben sich auch hier Aufmarsch und Entfaltung der Truppen nicht in einer geraden Linie vollzogen, sondern vielfach verschoben und gebrochen, so daß die Konstruktion der Verfasserin dem wirklichen Leben nicht zu folgen vermag. Das ist aber etwas bei jeder historischen Darstellung Unvermeidliches, nur wirkt es vielleicht bei der Geschichte künstlerischer und besonders ästhetischer Ideen störender als sonst. Wir erkennen es recht deutlich S. 169 des vorliegenden Buches, wo die Verfasserin sagt: »Tieck ... behauptet sonderbarerweise, den Ironiebegriff erst von Solger zu haben, was nach der ganzen Lage der Dinge nicht glaubhaft ist«. Man fragt unwillkürlich: warum denn nicht? warum soll Tieck gelogen haben? Die Verfasserin übertreibt, denn Tieck sagt bei Köpke II, S. 173: »Der Gedanke der Ironie hat sich bei mir erst später vollständig entwickelt, besonders seit ich mit Solger in näheren Verkehr getreten war« und sie selbst zitiert diese Stelle. Tieck behauptet also (vgl. auch II, S. 174), daß er in Solgers vortrefflichem Buch »Erwin« erst zum vollen Verständnis der Ironie kam, auf die Solger »als auf ein Höchstes hindeutet«. Warum muß denn Tieck durch Schlegel in das tiefere Verständnis der Ironie geführt worden sein, wenn die Verfasserin dann S. 170 selbst hervorhebt, daß er bis 1798 den Ausdruck »Ironie im romantischen Sinne noch nicht kennt« und eigentlich nie recht erfaßt hat; die Ironie konnte Tieck als Dichter schon verwerten, dann aber durch Solger später erst auf die große theoretische Bedeutung des Begriffs der Ironie geführt werden. Das hat für mich durchaus nichts Auffallendes und wiederholt sich in der Geschichte der Ideen ungezählte Male, wenn es auch von den Historikern nur zu oft verkannt wird. Ideen werden durchaus nicht immer aus der ersten Quelle geschöpft und gerade bei ihnen muß die Mi-

Digitized by Google

grationstheorie beachtet werden. Das kann aber in einer Darstellung, wie sie die Verfasserin gibt, allerdings nicht geschehen. Diesem Mangel wird dadurch einigermaßen abgeholfen, daß im zweiten Teil die Fragen des ersten noch einmal besprochen sind, freilich nicht mit Bezug auf die inzwischen neu auftauchenden Autoren[1]). Von den Literaturbriefen ist nicht weiter die Rede, obwohl sie auch nach dem 17. wiederholt auf Shakespeare zu sprechen kommen, so im 84., wo von seiner Gabe, die Illusion zu wecken, die Rede ist und Horazens Dichtkunst als Maßstab für seine Dramen zurückgewiesen wird, oder im 123., wo sein Vorzug, die Leidenschaften »in dem Angesichte des Zuschauers entstehen, wachsen und bis auf den Gipfel gedeihen zu lassen, ohne sich sogar der Zwischenszenen zu bedienen, um dem Fortgange des Affects einen Ruck zu geben«, im Anschluß an Othello und Lear gepriesen wird, oder im 147. vom 26. Februar 1761, wo Mendelssohn schon ganz im Tone des Sturms und Drangs Shakespeare »eines der tragischsten Genies, die jemals gelebt haben« nennt und mit Entrüstung die Voltairesche, von Curtius wiederholte Behauptung zurückweist, daß seine Trauerspiele aus ungeheuern Fehlern und blendenden Schönheiten zusammengesetzt seien. »Voltaire wird, wenn er billig seyn will, selbst gestehen, wie viel er dem Schakespear zu verdanken hat. Der Schatten der englischen Künheit, den er sich unterstanden auf das französische Theater zu bringen, hat ihm sein Glück gemacht.«

So erfahren wir denn auch im 2. Teile nie, gegen wen sich die Polemik der Romantiker wendet, wenn es sich nicht um unsere Klassiker handelt. Wer sind denn die »Korrekten«, von denen die Verfasserin spricht? Es wäre gewiß interessant, den einen oder anderen kennen zu lernen. Wir hören nur (S. 141) den Namen Nicolais als Beispiel für die »Konservativen und Rationalisten«, ohne daß wir aber Näheres über seine weiteren Ansichten erführen, und dann ganz unpersönlich von den »Korrekten, die noch immer die schönen, verständigen Ansichten ihrer Jugendzeit aus Boileau, Batteux, Corneille u. s. w. nicht vergessen können«; hätte nicht wenigstens ein Repräsentant dieser »gedankenarmen Menge«, dieser »geborenen Laien« angeführt werden sollen? Man vermutet fast, daß sich die Verfasserin um ihre Kenntnisnahme nicht bemüht hat und rein konstruktiv verfuhr. Recht ansprechend datiert sie von Lessings 17. Literaturbrief eine neue Epoche des Shakespeareproblems, da nun die Frage nach Regelmäßigkeit oder Unregelmäßigkeit abgetan und das Schlagwort des Deutschnationalen ausgegeben sei. Aber freilich wartet man vergebens, die Stimmen der mit Lessing Gleichgesinnten zu vernehmen, nur eine Gegnerin kommt zu Wort, die Gottschedin, mit ihrer köstlichen Polemik gegen den 17. Literaturbrief, für andere Gegner verweist die Verfasserin auf Erich Schmidts »Lessing« und Kobersteins bekannten Aufsatz und sagt dann S. 56: »Zwischen dem 17. Literaturbrief und der Hamburger Dramaturgie liegen acht Jahre, in denen Lessings Saat mächtig emporschießt. Von allen Seiten lassen sich Gleichgesinnte vernehmen, und ehe man es denken sollte, ist Shakespeare eine Geistesmacht in der deutschen Literatur und diese selbst der Tummelplatz für mehr oder weniger bedeutende, aber doch meist selbständig denkende Geister.« Sie erwähnt aber nur Moses Mendelssohn ganz kurz und geht sofort auf Wielands Übersetzung ein. Hier hätte sie wohl auch nicht so sparsam mit Angaben sein sollen, weil wir Lessings Einfluß und das Entstehen der Shakespearebegeisterung im Sturm und Drang dadurch hätten kennen lernen müssen, dann aber auch, weil z. B. Koberstein nicht auf Lessing, sondern auf Young die wachsende Shakespeareverehrung in

[1]) Shakespeares Lyrik wird nur ganz flüchtig erwähnt, seine Komödien nicht viel eingehender.

Digitized by Google

Deutschland zurückführt. Der treffliche Justus Möser hat in seinem »Harlequin« 1761 (vgl. Sämtliche Werke IX, S. 72 f.) nur Pope frei zitiert, daß Shakespeare beschimpft werde, »wenn man ihn einen Maler der Natur nenne, da er vielmehr ein Schöpfer neuer Urbilder gewesen«; er kannte damals schon (vgl. IX, S. 96) den Hamlet. Bei seinem Aufenthalt in England lernt er ohne sonderliches Vergnügen das Theater kennen und bemerkt in einem Brief an Gleim (London, 15. Dez. 1763, X, S. 215), »daß Shakespeare hier noch keinen Voltaire gefunden habe«. Später, 1780, in seinem Schreiben »Über die deutsche Sprache und Literatur« (gegen Friedrichs »*De la litérature allemande*«) hat er im Sinne Mendelssohns über Shakespeare und Voltaire gehandelt und Shakespeares Stücke mit dem englischen Garten verglichen, indem er ihren Weg zur Mannigfaltigkeit, auch wenn er zur Verwilderung führen kann, als den besten bezeichnet, nur nochmals auf die Frage ihrer »Einheit« eingeht und meint, »daß es für die Stücke, welche in Shakespeares Manier gearbeitet werden, einen sehr hohen Vereinigungspunct gebe, wenn wir gleich jetzt noch nicht hoch genug gestiegen sind, um ihn mit unsern sterblichen Augen zu erreichen« (IX, S. 148). An diesen «Vereinigungspunkt« erinnert der »geheime Punkt«, von dem Goethe spricht, der »Mittelpunkt« bei Tieck (vgl. S. 178). Aber Möser scheint nicht von Lessing beeinflußt. Und die Allgemeine deutsche Bibliothek veröffentlicht in »Des ersten Bandes erstes Stück« (1766, S. 300) eine kurze Kritik von Wielands[1]) Übersetzung, 4. und 5. Band: »Von Rechtswegen solte man einen Mann, wie Shakespear, gar nicht übersetzt haben. Ohne Känntniß der englischen Sprache, der englischen Sitten, des englischen Humors, kann man an dem größten Theil seiner Werke wenig Geschmack finden; wer also das Obige versteht, wird diesen trefflichen Schriftsteller englisch lesen, und wer es nicht versteht, solte ihn billig gar nicht lesen. Die gegenwärtige Übersetzung wird gewiß zu vielen schalen Urtheilen über Shakespear, und zu noch schalern Nachahmungen Gelegenheit geben.« Kann man nach einem solchen Urteil im ersten Bande von Nicolais neuem Journal mit der Verfasserin (S. 56 f.) sagen, daß »die ersten, die ganz im Sinne Lessings für Shakespeares Sache arbeiteten, natürlich die Freunde Lessings und Mitarbeiter der Literaturbriefe waren«[2])? Aber J. J. Dusch läßt in seinem Lehr-

---

[1]) Vgl. XI, 1, S. 51 ff. Nicolais Verteidigung gegen Wielands Protest.

[2]) Es ist nicht uninteressant, die wenigen Stellen kennen zu lernen, die sich in der Allgemeinen deutschen Bibliothek bis zum Erscheinen der Hamburgischen Dramaturgie finden; ich führe sie an, ohne die Rezensenten zu scheiden, da mir Partheys Verzeichnis nicht zur Hand ist. In einer Anzeige von Homes »Grundsätze der Kritik« III (1767, IV, 1, 188 ff.) heißt es z. B., daß Home als Engländer »durch Shakespears und anderer Nationaldichter ungemein schöne aber am unschiklichen Ort stehende Gleichnisse« hingerissen, »ihnen auch da einen Plaz erlaubt, wo ihn die Fassung der Seele des Redenden gar nicht verstattet«, dann aber wird eine Metapher im Macbeth verteidigt, »ob wir gleich sonst geneigter sind, Metaphern und Gleichnisse bey Engelländischen Dichtern lieber wegzustreichen, als stehen zu lassen«. Gemeint ist Macduffs Klage (IV, 3): »*All my pretty ones? Did you say, all? — O, hell-kite! — All? What, all my pretty chickens, and their dam, At one fell swoop?*« Er übersetzt in Prosa: »alle meine lieben Kleinen! Sagtest du alle? Wie, alle? O Höllendrache! alle? Wie? alle meine liebsten kleinen Hühngen mit ihrer Henne, auf einen Streich!« (Eschenburg übersetzt: »Alle meine lieben Kinder? -- Alle, sagtest du? -- O! Höllischer Geyer! -- Alle? -- Was? alle meine artigen Küchlein und ihre Mutter mit einem abscheulichen Griffe.« Schlegel-Tieck: »All die süßen Kleinen? Alle, sagtest du? — O Höllengeier! —

Digitized by Google

gedichte »Die Wissenschaften« (Poet. Werke, Altona 1765) im 2. Buch unter den Dichtern, die die Menschen aus der Barbarei rissen: Voltaire, Shakespeare, Virgil, Leonidas, Milton und Klopstock auftreten.

Alle! Was! all die holden Küchlein, samt der Mutter, Mit einem wilden Griff?«) Der Rezensent sagt: »Uns dünkt diese Metapher grade aus dem innigen zärtlichen Gefühl des Vaters und Mannes entsprungen zu seyn«. Hierauf rühmt er Shakespeares Kunst der Charakteristik, die jene des Tacitus noch übertreffe an Lebhaftigkeit und Verwertung von erfundenen oder beobachteten Umständen, »die besser nach dem Leben schildern, als eine Menge Worte«; er preist Shakespeares Stil und Dialog, aber bei der Tragödie, bei der Handlung, bei der Frage nach dem Ziel der Tragödie »außer dem Mitleid noch eine mit Furcht und Schrecken verbundene Reflexion auf sich selbst, daß man durch ähnliche Leidenschaften in ähnliche Unglücksfälle gerathen könne«, ja bei der Behandlung der drei Einheiten wird Shakespeares nicht gedacht. In V, 1, S. 294 nimmt jedesfalls Nicolai Stellung gegen Gerstenbergs Brief an Weiße (Die Braut von Beaumont und Fletscher, 1765): »‚daß das brittische Genie auf unsere deutsche Köpfe weit mehrern Einfluß würde gehabt haben, wenn man anstatt Shakespeares die korrektern Beaumont und Fletscher übersetzt hätte'. Dies würde sicherlich nicht geschehen seyn, denn eben weil Shakespear mehr Genie hat, so ist aus ihm mehr zu lernen, die Regeln wissen wir Deutschen doch wohl. Man vergleiche einmal die Braut mit König Lear, Othello oder Hamlet, so wird sich gleich zeigen, welche Stücke auf einen empfindenden Geist den meisten Eindruk machen.« Wichtiger ist die Polemik gegen J. J. Dusch' »Briefe zur Bildung des Geschmacks, 2. Teil« (Berlin 1765) in VII, 2, S. 148 ff. Dusch hält die Erfindung der Fabel in der Poesie nicht für so wichtig als die Verzierungen, »welche einem an sich trockenen Stof die größte Anmuth geben«. In der Erfindung der Fabel werde Shakespeare vom Verfasser einer »Felsenburg«, einer »Banise« leicht übertroffen. »Aber von den gemeinsten Vorfällen des Lebens, von ganz geringfügigen Anlässen, welche tausend andere Köpfe übersehen hätten; oder von den magersten und trockensten Wahrheiten Gelegenheiten zu nehmen, um das *os magna sonaturum* hören zu lassen, und zu zeigen, daß uns das *Ingenium,* und die *mens diuinior* beywohne, ... dieses ist das Talent, welches den Shakespear, und jeden andern Dichter groß macht ... das weiß ich gewiß, ... daß ... der schlechteste Entwurf durch das Colorit, was ihm die Hand eines Shakespears, oder Dantes zu geben weis, allen Critiken Troz bietet, und sich gleichsam mit Gewalt in den Tempel des Geschmacks hineindringt.« Der Rezensent zitiert diese Stelle, dann ruft er: »Wie muß Hr. Dusch den Shakespear kennen? Als einen, über dessen Erfindungsgeist, Einbildungskraft, Genie noch müßte gestritten werden? Als einen, der keine Fabel, sondern nur Verzierungen erfinden konnte? Als einen, der nicht durch den Geist der Erdichtung, sondern durch die Gabe groß ward, von den geringfügigen Anlässen, von den magersten und trockensten Wahrheiten Gelegenheit zu nehmen, um das *os magna sonaturum* hören zu lassen? Als einen, der vorzüglich durch das Colorit, das er seinem Plane gab, Poet ist? Als einen, der Lehrdichter retten kann? — So mag ihn Hr. Dusch kennen: so kenne ich ihn nicht. Bey mir ist er von alle diesem fast das Gegentheil: ein Genie, voll Einbildungskraft, die immer ins Große geht, die einen Plan ersinnen kann über dem uns beym bloßen Ansehn schwindelt: ein Genie, das in den einzelnen Verzierungen nichts, im großen, wilden Bau der Fabel alles ist: ein Genie, für dem, wenn es den Begrif des Poeten bestimmen soll, alle Lehrdichter, alle witzige Köpfe zittern müssen: ein poetisches Genie, wie ich nur einen Homer, und einen Ossian kenne.

Digitized by Google

Ich greife dergleichen zufällig heraus, um zu zeigen, daß jenes von mir erwähnte Detail doch nicht unwichtig gewesen wäre. Mir scheint aber bei der Verfasserin weiter die Rücksicht auf die bereits geleistete literarhistorische Arbeit vielfach zu fehlen, sie beschränkt sich auch hier auf die Hauptsachen und auf Erscheinungen der letzten Zeit. S. 11 war unbedingt die Einleitung von J. v. Antoniewicz zu seiner Ausgabe J. E. Schlegels (Deutsche Literaturdenkmale Nr. 26) zu zitieren, weil sie S. LXXIV ff. sehr verdienstlich auf Schlegels Aufsatz über Shakespeare und Gryphius eingeht, ihn historisch entwickelt und die Kenntnis Shakespeares bei Schlegel schon vor dem Erscheinen der Borckschen Übersetzung wahrscheinlich macht. S. 48 hätte, wenn schon nicht Schlenther, doch E. Schmidt Goethejahrbuch II, S. 76 ff. erwähnt werden sollen. Aber mir fällt es nicht ein, der Verfasserin dergleichen im einzelnen vorrücken zu wollen, es charakterisiert nur vielleicht ihre Arbeitsweise. Besonders aus den Monographien über die Geniemänner hätte sich manches zur Belebung des Themas, das S. 121 ff. nur gestreift ist, herausheben lassen; denn es ist doch ein deutsches »Shakespeare-Problem«, wie weit der eng-

---

Mannigfaltige und geschickte Verzierungen erfinden, blos durch das Colorit groß zu seyn: diesen Vorzug überläßt er den Künstlern, die nicht zu bauen, sondern nur bey einem fremden Gebäude Farben und Schnörkel anzubringen wissen. Die Gabe, von den gemeinsten Vorfällen des Lebens und geringfügigen Anlässen Gelegenheit zu nehmen, um das *os sonaturum* hören zu lassen, überläßt er den witzigen Köpfen; sie ist nicht sein Hauptvorzug, und wo er sie hat, habe er sie nicht. Nirgends ist, wie bekannt, Shakespear mehr unter sich selbst, als wenn er bey den gemeinsten Vorfällen des Lebens, bey geringfügigen Anlässen sein *os magna sonaturum* hören läßt: und läßt ers sogar bey magern und trockenen Wahrheiten hören, will er Lehrdichter seyn; so halten wir uns für Bombast die Ohren zu. Shakespear, als ein solcher gelesen, als ihn Dusch will gelesen haben: man sage doch, ob dies den Geschmack bilden kann? Man sage doch, ob Shakespear sich je ‚in den Tempel des Geschmaks habe eindringen wollen' und ob der für Shakespear entschlossenste Britte Duschen diese Worte nachsprechen wird«. Endlich sei noch aus IX, 1, S. 256—271 die umfangreiche Besprechung von Ch. F. Weisses Dramen erwähnt; darin wird bei Richard III. Shakespeares Drama nicht verglichen, weil es Weisse »gar nicht in seinem genuzt« hat, wohl aber bei Romeo und Julie. Da heißt es: »Wenn Herr Weise weiter gar kein Verdienst hätte, als daß er zuerst einen Versuch gemacht, eines von den Stücken des größten dramatischen Genies der Engländer, für unser Theater zu bearbeiten: so müßte man es ihm schon vielen Dank wissen.« Dann aber geht der Rezensent auf die Frage ein: »Ist es gut, wenn man von diesem Engländer ein Stück nimmt, und es nach allen mechanischen Regeln der Kunstrichter bearbeitet; das was bey demselben würklich auf dem Theater vorgeht und oft das rührendste ist, in Erzählung bringt, weil sonst unsere willkührliche Regelmäßigkeit verletzet wird? Oder ist es besser: man sucht aus dem Stücke, das man für uns Deutsche bestimmt, die rührendsten Situationen, unbekümmert, ob das Theater dadurch einmal oder zwanzigmal verändert wird; bearbeitet sie nach seiner Art so, daß die frostigen oder für uns nichts wirkenden Anspielungen, und alles, was er für das Londoner Paradies geschrieben hat, und Episoden, die nicht zum Hauptinteresse gehören, wenn sie auch schon an und für sich vortreflich sind, zu unterdrücken wären«. Den Schluß des 5. Aufzugs, daß Weisse »Julien im Grabe erwachen läßt, und dadurch eine sehr rührende Scene hervorbringt«, rühmt er und wünschte, daß Weisse »noch andre Tragödien des Shakespears für unser Theater einrichten möchte«.

Digitized by Google

lische Dramatiker das deutsche Drama beeinflussen solle. Die Stürmer und Dränger zeigen uns das erste Stadium: die begeisterte Nachahmung. Dasselbe gilt von den Übersetzungen; die Verfasserin nennt einzelne Versuche: Bodmers Probe aus dem Sommernachtstraum, Borcks »Julius Caesar« (S. 10), ohne sie zu charakterisieren, vergißt aber Johann Elias Schlegels von Borck abweichenden Versuch, die Rede des Antonius in Alexandriner zu übertragen, den Antoniewicz (S. LXXXIII f.) fruchtbringend darstellt, sie vergißt, daß die Gottschedin im »Zuschauer« einige Verse Shakespeares »nicht gerade übel in Alexandrinern« wiedergegeben hat. S. 26 erwähnt sie Mylius als Übersetzer des Hamletmonologs, wieder ohne bei ihm zu verweilen, ebenso S. 33 »eine getreue Übersetzungsprobe aus Richard III. in Prosa« aus den »Neuen Ermunterungen« vom Jahre 1756. Dann werden S. 58 diese Anfänge sehr summarisch abgetan, auch die Übersetzung von »Romeo und Julie« in fünffüßigen Jamben (Basel 1758) heißt nur »sehr schlecht«. Länger verweilt sie bei Wielands Werk, doch vermißt man auch hier eine wirkliche Charakteristik, wie nicht minder bei den Theaterbearbeitungen; hätte nicht wenigstens auf die für Schröder so wichtige Hamletbearbeitung Heufelds näher eingegangen werden können? S. 97 müssen wir uns wieder nur mit einer kurzen Aufzählung der Übersetzungsversuche von Eschenburg, Herder, Lenz, Bürger begnügen, die Vorgänger A. W. Schlegels waren; warum fehlt H. L. Wagner?

Vermutlich glaubte die Verfasserin, Vertrautheit mit all diesen Einzelheiten voraussetzen und daher das Nähere vernachlässigen zu dürfen, um das Wesentliche recht scharf herauszuarbeiten. Deshalb isoliert sie wohl auch im Sturm und Drang das Shakespeare-Problem vom Homer- und Ossian-Problem und behandelt nur Shakespeare als »das Genie kat exochen« für die junge Dichtergemeinde, was denn doch zu einseitig ist, so sehr es die Darstellung natürlich vereinfacht. Recht dürftig ist das, was sie S. 124 f. über die Göttinger vorbringt. Und noch eines, was ihrem ganzen Buch einen ausgeprägten Charakter verleiht: sie hat viel mehr Sinn für die Theorie als für die Praxis oder, anders ausgedrückt, mehr Interesse für die Kritik als für die Poesie und demnach auch größere Vorliebe für die Kritiker als für die Dichter, tieferes Verständnis der Verstandesmenschen als der phantasievollen Gefühlsmenschen. Bei den Brüdern Schlegel, besonders bei August Wilhelm — ich muß ihr kostbares Bild (S. 240) borgen — »steht« sie »auf dem Punkt, der ihr am Herzen liegt«. Es ist dies gerade bei einer Frau recht merkwürdig. Für Tieck, der als wirklicher Dichter ein ganz anderes Verhältnis zu Shakespeare hatte als die beiden Schlegel, zeigt sie auffallend wenig Verständnis und bemüht sich auch nicht, seine scheinbaren Widersprüche aus seinem dichterischen Wesen abzuleiten, während sie die Mannigfaltigkeit der Schlegelschen Behauptungen zu dem gemeinsamen Ausgangspunkt zurückzuverfolgen sucht. Daher kommt es, daß sie bei Tieck (S. 150 f.) eine Unsicherheit über Shakespeares Künstlertum entdeckt, weil er aus eigener Erfahrung das Zusammentreffen des Bewußten und des Unbewußten im dichterischen Hervorbringen kannte. Übrigens zitiert sie nicht ganz richtig die Stelle bei Köpke II, S. 214, wo es heißt: »Shakespeare selbst war sich der ganzen Gewalt seines Genius gewiß nicht bewußt, und eben darum weil er still und absichtslos dichtete, weil er nicht anders konnte, war er so groß.« Er fährt dann später fort, um ja keinen Zweifel zu lassen: »Wie bei ihm, so ist es überhaupt schwer zu sagen, wo in der Seele des Dichters die unmittelbare Begeisterung aufhört und das bewußte Schaffen anfängt«, und gibt dann noch einen Hinweis auf seine eigene Weise. Planmäßigkeit läßt sich mit Absichtslosigkeit sehr wohl vereinigen, wie wir das bei jedem wahren Dichter sehen.

Aber vielleicht wird mir die Verfasserin einwenden, daß sie nicht vom Stand-

Digitized by Google

punkt der Literaturgeschichte, sondern von dem der Geistesgeschichte überhaupt, der Ästhetik im besonderen ihr Thema behandle und darum nur herausgreife, was ihr wichtig erscheine. Natürlich kann ihr niemand das Recht bestreiten, sich die Aufgabe zu stellen, wie sie will, und ich bin der letzte, der dies nicht täte, oder nicht anerkennte, was sie geleistet hat; meine Bemerkungen zielen nur darauf hin, daß es meines Erachtens fruchtbarer gewesen wäre, die Aufgabe wenigstens etwas anders zu fassen, und daß im Werke selbst Lücken durch die gewählte Beschränkung fühlbar sind. Die Ästhetik wird hauptsächlich nur aus dem letzten Teil wirklichen Gewinn ziehen, aus dem Kapitel: »Gegen die Klassiker« S. 182—296, das übrige weist mehr auf Literatur- und Geistesgeschichte. Im Kapitel »Gegen die Korrekten« handelt es sich um die Frage, wie weit Shakespeare und das dichterische Genie überhaupt Form in bewußter Arbeit erreichen; im Kapitel »Gegen den Sturm und Drang« kommt es auf die Feststellung an, was man unter Genie zu verstehen habe, ob den Vertreter einer Offenbarung, der in unbewußtem Schaffen das Höchste hervorbringt, oder um den größten bewußten Künstler. Der Sturm und Drang hat nach der Verfasserin jenen, den »mystischen Geniebegriff« und gipfelt in Kant, die Romantik hat diesen, den »idealistischen Geniebegriff« und steht unter dem Einfluß Fichtes und Schellings auch in dieser Hinsicht. Es wird dies nun dargelegt und mit der romantischen Ironie verknüpft. Im letzten Kapitel erscheinen die Romantiker im Gegensatze zu Schiller und später auch zu Goethe, da sie gegen deren antikisierende Richtung Shakespeare als das Muster für das deutsche Drama dartun und zum Teil auf Goethes Ansichten fußend, aber ihn überholend und bekämpfend, ihre Meinung begründen. Innere Form, Ideal, Wirklichkeit, Poesie, Kunst sind die Themen, die dabei in Betracht kommen. Sehr scharfsinnig und in klaren Formeln legt die Verfasserin die Unterschiede dar, entwickelt sie aus ihren Voraussetzungen und faßt sie schließlich in einer Art Tabelle zusammen, wie Goethe dies zu tun gewöhnt war. Sie steht dabei ganz auf Seite der Romantik bei aller Goetheverehrung und hält eigentlich die Resultate der romantischen Shakespeareforschung für abschließend. Recht hat sie dabei aber nur, insoweit es sich um die wissenschaftliche Beschäftigung mit Shakespeare handelt, denn, darauf geht sie aber nicht mehr ein, die poetische Praxis des 19. Jahrhunderts verfolgt die verschlungenen Irrwege der früheren Zeit noch einmal. Genannt wird nur Otto Ludwig als Zeichen, wie weit Shakespeare vernichtend wirken kann, aber weder Grillparzer, noch Grabbe oder Hebbel, von anderen ganz abgesehen. Wir erfahren aus den Schlußabschnitten auch, daß Frau Joachimi-Dege für die richtige Schätzung der Romantik noch zu kämpfen für notwendig erachtet, weil sie glaubt, daß diese »eine der interessantesten, lehrreichsten, eigentümlichsten und nationalsten Perioden unserer Vergangenheit ... zum Teil heute noch ... zur unpopulärsten und fast verachtetsten Literaturepoche« gehört. Wenn man aber richtig zusieht und die sich häufenden Neudrucke, Ausgaben, Abhandlungen und Hymnen betrachtet, dann wird man fast von einem Zuviel der Schwärmerei für die Romantik sprechen können, freilich auch zugeben, daß Schwärmerei und Verständnis nicht immer Hand in Hand gehen. Die Verfasserin trägt als Schülerin Walzels das Ihre dazu bei, das Verständnis zu fördern und Irrtümer zu zerstreuen.

Lemberg. Richard Maria Werner.

Robert Sommer, Goethes Wetzlarer Verwandtschaft. Leipzig 1908. J. Ambr. Barth. 47 S. mit 8 Abbildungen. M. 1.50.

Ein Urgroßvater Goethes, der Prokurator Kornelius Lindheimer in Wetzlar, hat eine ironische Schilderung der Belagerung dieser freien Reichsstadt durch hessen-

Digitized by Google

darmstädtische Truppen (1702) gegeben, in deren Ton sich gewisse Züge finden, die höchst untergeordnet auch bei dem Dichter wiederkehren. Dies würde einer von uns »oberflächlichen Goethephilologen« in Form einer gelegentlichen Notiz angemerkt haben; wenn es aber ein Professor der Psychiatrie breitspurig vorträgt und mit ein paar Hinweisen auf »erregliche Natur« bei einem anderen Lindheimer oder auf körperliche Ähnlichkeiten würzt, so heißt dies: »Sommers Buch wendet entwicklungsgeschichtliche und psychologische Methode auf die Erkenntnis der Goethe-Natur an.«

Es gab eine Zeit, wo die Theologen, die Philosophen, die Naturforscher alles am besten wußten, weil sie im Besitz der alleinseligmachenden Methode schwelgten. Heute sind die Neurologen dran und kritisieren jede fremde Beschäftigung mit den von ihnen aufgegriffenen Themen so hochmütig wie nur irgend ein Stockphilolog es könnte. Und worin liegt die Kraft dieser Methode? Vor allem in der Einseitigkeit, die z. B. historische Probleme gar nicht sieht. Wie weit ist denn Lindheimers ironisch-anschauliche Art individuelle Eigenart? Danach wird gar nicht gefragt.

Dankenswert ist nur der auf schönem Papier gedruckte Tagebuchbericht des alten Lindheimer. Höchst entbehrlich sind die undeutlichen Bilder aus Wetzlar.

Berlin.

Richard M. Meyer.

Richard Wagner-Jahrbuch, herausgegeben von Ludwig Frankenstein. 2. Band. Berlin 1907, VII u. 596 S. 8°. Hermann Paetel.

Der stattliche Band enthält reichhaltige und eingehende Aufsätze über biographische Einzelheiten aus dem Leben Wagners, aus denen ich die Arbeit »Über die mütterlichen Ahnen Richard Wagners« von Stephan Kekule von Stradonitz hervorheben möchte. Sieben Arbeiten behandeln Themen, denen der Nachweis von Wagners künstlerischer wie allgemein kultureller Bedeutung zu Grunde liegt. Die Entwickelung des musikalischen Stils des Meisters sucht Richard Sternfeld in einem Aufsatze »Zur Entstehung des Leitmotivs bei Richard Wagner« zu verfolgen. Er glaubt bereits in dem frühesten Werke »Die Feen« das erste Leitmotiv im Wagnerschen Sinne erkennen zu können. In sehr eingehenden Ausführungen verfolgt Karl Grunsky das motivische Gewebe des Vorspieles und ersten Aktes von Tristan und Isolde, während Robert Petsch den Ring der Nibelungen »in seinen Beziehungen zur griechischen Tragödie und zur zeitgenössischen Philosophie« behandelt. Eine Fülle kleinerer Mitteilungen über alle die Wagnerfrage berührende Punkte, eine Übersicht über sämtliche im letzten Jahre erschienenen Zeitungsartikel, statistische Anführungen, Bücherbesprechungen beschließen den Band, den ein Bild des Meisters vom Jahre 1862 schmückt und dessen Redaktion mustergültig zu nennen ist.

Es verbietet sich hier, auf einzelne Beiträge des Sammelwerkes näher einzugehen. Wer aktives Interesse zu dem hier mannigfach variierten Gesamtthema mitbringt, wird dem Buche viel des Interessanten und Belehrenden entnehmen können. Es wendet sich natürlich nur an die Wagnergemeinde im engeren Sinne, und bei dieser wird auch der vorliegende zweite Band des Jahrbuches gleich dem ersten freundliche Aufnahme finden.

Als Außenstehender möchte ich hier von meinem vielfach abweichenden Standpunkte, den ich in der Beurteilung der künstlerischen und kulturellen Bedeutung Wagners vertrete, einige Bemerkungen zu den Darstellungstendenzen beitragen, wie sie sich nicht allein in der vorliegenden Veröffentlichung, sondern überhaupt in allen Schriften begeisterter Wagnerianer aussprechen. Mir und vielen anderen ist

Digitized by Google

Wagner nicht der Meister aller Meister und das »Gesamtkunstwerk« durchaus nicht die höchste Emanation des menschlichen Geistes. Ich trage Bedenken, Wagner unter die meinem Empfinden nach großen Meister der Kunst zu rechnen. Wohl aber ist er nach meinem Urteil eine künstlerische Persönlichkeit von bleibendem geschichtlichen Interesse. Denn wer mehreren Jahrzehnten einer Zeitepoche so merkliche Spuren seines Geistes aufgedrückt hat, wird in keiner Kunst und Kulturgeschichte übergangen werden können. Ob Wagner in späteren Jahrhunderten noch leben wird, ist ebensowenig bestimmt zu verneinen, wie es seine Verehrer fest versichern und zu beweisen trachten. — Über alle diese Fragen zu disputieren wäre müßig. Auf festeren Boden gelangt man dagegen, wenn man zu ergründen sucht, in welchem Verwandtschafts- und Abhängigkeitsverhältnis Wagner zu den großen Künstlern und Menschen früherer Epochen steht. Hier aber werden die Konstruktionen seitens der Wagnerianer starken Bedenken bei allen ihrem Kreis fern Stehenden begegnen. Ich wenigstens kann es nicht mit meinem musikalischen Verstehen Beethovens und der gesamten formalistischen Klassiker vereinigen, in Wagner einen Nachfolger im Geiste dieser Künstler, geschweige denn ihren Vollender zu erblicken. Ich kann die Kunst Wagners, im besonderen seine Musik wie die der geistesverwandten Künstler, Liszt, Berlioz (in einigen Zügen auch die Schumanns, Chopins und selbst Brahms'), nur unter formalen Gesichtspunkten begreifen, die mit denen, unter welchen ich die Kunst der Klassiker zusammenfassen möchte, wenig Gemeinsames haben, ja ihnen oft zuwiderlaufen. Da ich mich hier kurz fassen muß, so möchte ich den Vergleich mit der Entwickelung der bildenden Kunst um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Hilfe nehmen. Wie dort eine lange aufsteigende Entwickelungslinie in der Kunst eines Mannes, Michelangelo, gipfelt und umbiegt, um in divergenter Richtung weiter zu verlaufen, so glaube ich ähnlich die Entwickelung der Musik nach dem Tode Beethovens deuten zu müssen. Es ist der Umschlag von der Klassik ins Barock, der sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Musik vollzieht und den Wagner zwar nicht eingeleitet, aber mehr als alle anderen bekräftigt und beschleunigt hat. Beethoven blieb bis zu seinem Tode Klassiker, ja er wurde (auch in der von Wagnerianern so viel für ihre Zwecke zitierten neunten Symphonie) gegen sein Alter hin strengster Formalist, indem er nichts als die der Musik eigensten formalen Bedingungen gelten ließ, und z. B. in Bezug auf harmonisches Darstellungsmaterial immer sparsamer und überlegter umging. Wagners Schaffen kennzeichnet sich dagegen von Anfang an durch Momente ganz entgegengesetzter Art. Eine Entwickelung geht nun freilich auch in der Musik von der Klassik zur Romantik; Natur und Kunst machen keine Sprünge, aber die Linien verlaufen nicht immer gerade, und wenn sie irgendwo umbiegen, so ist es hier der Fall.

Das Kunstwerk offenbart ferner zu deutlich das Menschentum des schaffenden Künstlers, als daß man nicht auch den fundamentalen Gegensatz bemerken müßte, wie er zwischen dem Denken Beethovens, eines zwar naturalistischen, aber doch urwüchsigen und unzweideutigen Idealisten, eines echten Vertreters des Zeitalters der reinen Vernunft — und dem Denken Wagners erkennen könnte. Zudem liegen ja von beiden Künstlern genug wörtliche und schriftliche Überlieferungen vor, um hier Gegenüberstellungen in Hülle und Fülle bringen zu können. Zu allen Versuchen, Wagner und die typischen Geister des 18. Jahrhunderts in Parallele zu stellen, muß ich mich ablehnend verhalten, so auch zu dem Versuche Prüfers im vorliegenden Bande des Jahrbuches, Wagners »Wahnbegriff« auf Herder zurückzuführen. Wagner der Herrenmoralist, der Verehrer des Gottesgnadentums in seinem Alter und Revolutionär in der Jugend, der Atheist in jungen Jahren und

Digitized by Google

spätere christlich-mystische Gläubige, der künstlerisch transzendente Schwärmer (im Sinne Liszts) und Romantiker vom reinsten Wasser hat wenig oder gar nichts vom eigentlichen Fühlen und Denken eines Herder, Kant, Beethoven in sich aufgenommen. Näher lag ihm schon Goethes Pantheismus; seine eigentlichen Gewährsmänner, soweit er nicht auf sich selber fußt, lebten alle neben ihm im 19. Jahrhundert.

Eine Linie Schiller-Wagner oder Beethoven-Wagner als eine aufsteigende zu konstruieren, ist ein gleiches Beginnen wie Schopenhauers oder Nietzsches Philosophie als Vollendung der Kantschen Kritiken hinzustellen. Wer begeisterter Anhänger Nietzsches ist, wird sich gern und leicht alle Entwickelung zu ihm hinlaufend denken. Geht man die ganze Wagnerliteratur durch, so wird man ihn wahrscheinlich als Vollender ziemlich aller geistigen Menschheitsbestrebungen gepriesen finden, nicht nur als Tondichter, sondern auch als Kunst-, Staats- und Gesellschaftsphilosoph, ja als Regenerator der Menschheit. — Unzweifelhaft hat er sich mit all diesen Ideen getragen und ihnen, so gut er konnte, Ausdruck verliehen, zweifellos auch manchen schönen Satz geprägt; ob er aber die allgemein gültige Fassung für solche letzte Fragen fand, das (glaube ich) werden doch auch heute wohl mehr Stimmen bezweifeln als bejahen, trotzdem man fast nur die bejahenden in der Öffentlichkeit vernimmt.

Potsdam. Hermann Wetzel.

Bemerkungen.

Erwiderung.

Gegen die »Bemerkungen« meines verehrten früheren Lehrers in der Kunstgeschichte habe ich folgendes zu erwidern: 1. Wenn ich zu dem Ausdruck »mimischen Kunst« in Klammern hinzugefügt habe »Schauspielkunst«, so ist das lediglich dem Bestreben entsprungen, die technischen Ausdrücke in einer populären Schrift durch den verständlichsten deutschen Ausdruck zu erläutern. Ich habe in meiner »Einführung« überall die Fremdworte durch deutsche zu ersetzen und die *termini technici* durch in Klammern beigefügte deutsche Worte zu erklären gesucht. Es mag sein, daß das Wort Schauspielkunst in diesem Falle nicht glücklich gewählt war, aber kein Leser kann es nach dem Zusammenhang anders deuten als so, daß damit die »Schauspielkunst« im weitesten Sinne des Wortes gemeint ist; ebenso gebraucht ja auch Schmarsow das Wort »Mimik«, das meist in einem engeren Sinne, ja sogar nicht selten als gleichbedeutend mit »Schauspielkunst« verstanden wird, in seinem Zusammenhang in einem erweiterten Sinne. In dem Zusammenhang meiner Ausführungen, in dem ich von der Entstehung der Künste aus primitiven Formen spreche, wird also kein verständiger Leser darauf verfallen, Schmarsow habe die Künste aus einer »fertigen« Kunst ableiten wollen. (Übrigens will Schmarsow wohl sagen aus einer hochentwickelten Kunst, denn »fertige Künste« gibt es nicht!) Sachlich war ich durchaus berechtigt, Schmarsows Ansicht anderen Theorien über den Ursprung der Künste anzureihen, denn der Vortrag trägt die Überschrift »Ausdrucksbewegung als Ursprung alles künstlerischen Schaffens« und behandelt diesen Ursprung keineswegs in bloß hypothetischer Form, und daß es Herrn Schmarsow »nicht darauf ankommt«, das konnte ich allerdings auch nach der hypothetischen Form des ersten Satzes nicht vermuten.

Digitized by Google

2. Wenn Schmarsow bemerkt, daß er mit dem Ausdruck »komplementär« keine Analogie aus fremden Gebieten habe anwenden wollen, sondern von einem »Ergänzungsverhältnis« »zwischen Paaren unserer heutigen Künste« spreche, so scheint es mir, daß er selbst nicht sieht, wie weit er hier von dem Gedanken einer nicht zutreffenden Analogie beherrscht wird. Der allgemeine Gedanke, daß überhaupt Künste sich ergänzen, ist ja gar nichts Neues und Schmarsow Eigentümliches. Eigentümlich ist für Schmarsow nur die Ansicht, daß gewisse Künste sich »paarweise« gegenüberstehen und daß die Art ihrer Ergänzung an dem Bilde des Komplementarismus der Farben klar gemacht werden kann. Auch sonst spielen Analogien in Schmarsows Kunstforschungen eine große Rolle, der ganze vierte und fünfte Vortrag der hier erwähnten Schrift baut sich z. B. auf Analogien zwischen körperlichen Verhältnissen und Kunsteindruck auf. Ich war also wohl berechtigt, den Vergleich des Verhältnisses einzelner »Paare« der Künste als ein Arbeiten mit einer entlegenen Analogie zu deuten, und ich bin nicht der Einzige, der diesen Vergleich so gedeutet hat.

Daß Schmarsow die Verwendung entlegener Analogien nicht so fern liegt, wie er selbst versichert, zeigt auch wieder der Schlußsatz seiner Bemerkungen. Was soll es bedeuten, daß dort die Notwendigkeit in der Entwickelung des künstlerischen Schaffens mit der Entstehung der Komplementärfarbe »auf Grund des menschlichen Sehorgans« verglichen wird? Der allgemeine Gedanke, daß in der Entwickelung des künstlerischen Schaffens und der Künste absolute Notwendigkeit herrscht, daß wir sie bei einer tieferen Erkenntnis der menschlichen (psychophysischen) Organisation, ihrer Entwickelungsgesetze und ihrer Entwickelungsbedingungen als einen einfachen Ausdruck dieser Gesetze verstehen würden, ist Gemeingut aller derer, die psychologisch und entwickelungsgeschichtlich zu denken verstehen; in diesem allgemeinen Gedanken kann also wohl nicht die neue Erkenntnis bestehen, die Schmarsow für so bedeutsam hält, daß sie »andere Versuche, die Genesis und den Periodenwandel zu erklären, weit überholt«. Wenn also Schmarsow überhaupt in dem Nachweis der Genesis der Künste und des Kunstschaffens etwas Neues gefunden haben will, das er jetzt eifrig verfolgt, so legt sein Vergleich mit der Entstehung der Komplementärfarbe den Gedanken nahe, daß hier wieder die Analogie eine ungerechtfertigte Rolle spielt. Im übrigen aber bin ich mit Schmarsow einig in der entschiedenen Betonung des Prinzips, die Künste aus ihrem eigenen Tatbestande heraus zu erklären. Die Schriften Schmarsows sind mir nicht nur aus Literaturberichten, sondern aus den Originalen bekannt.

Münster i. W. E. Meumann.

Digitized by Google

Schriftenverzeichnis für 1907.

Zweite Hälfte.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Bartels, Rud., Zu Schillers »Das Ideal und das Leben«. 46 S. gr. 8°. Halle, Buchh. d. Waisenhauses. 1 M.

Pirro, André, L'esthétique de J. S. Bach. (Diss.) 540 S. gr. 8°. Paris, Fischbacher. 10 Fr.

Pirro, André, Descartes et la musique. 127 S. 4°. Paris, Fischbacher. 5 Fr.

Sallmann, P., Voltaire als Ästhetiker und Literarkritiker. I. Archiv f. das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. 1. u. 2. Heft. S. 110—138.

Schering, Arnold, Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung. Zeitschr. der Internationalen Musikgesellschaft VIII, 7. S. 263—271. — 8. S. 316—322.

Taine, Hippolyte, Philosophie der Kunst. Aus dem Franz. von Ernst Hardt. 2. Aufl. 3. u. 4. Tausend. 533 S. 8°. Jena, E. Diederichs. 8 M.; geb. 9,50 M.

Wize, Kasimir Filip, Friedrich Justus Riedel und seine Ästhetik. (Diss.) III, 63 S. gr. 8°. Berlin, R. Trenkel. 2 M.

De Wulf, M., Première leçon d'esthétique. (Leçon d'ouverture professée aux »Cours d'art et d'archéologie«, Nov. 1907.) Revue Néo-Scolastique XIV, S. 490 bis 506.

Dohrn, Wolf, Die künstlerische Darstellung als Problem der Ästhetik. Untersuchungen zur Methode und Begriffsbildung der Ästhetik mit einer Anwendung auf Goethes Werther. (Beiträge zur Ästhetik. Herausgeg. von Th. Lipps und Rich. Maria Werner. X.) XII, 232 S. gr. 8°. Hamburg, L. Voß. 6 M.

Hart, Julius, Zweierlei Ästhetik. Das literarische Echo, Heft 21. (1. Aug.) — 22. (15. Aug.)

Wilde, Oskar, Zwei Gespräche von der Kunst und vom Leben. Übers. von Hedwig Lachmann und Gustav Landauer. III, 158 S. 8°. Leipzig, Inselverlag. 4 M.; geb. in Halbleder 6 M.

2. Prinzipien und Kategorien.

Bertrand, Alexis, Esthétique et psychologie. Revue Philosophique 1. (Jan.) S. 33 bis 66.

Fischer (Graz), Von der Einfühlung. (27. Flugschrift des Dürerbundes zur ästhetischen Kultur.) 25 S. gr. 8°. München, G. D. W. Callwey. 0,20 M.

Geiger, Albert, Der Weg zur Form. Das literarische Echo, Heft 24. (15. Sept.)

Hofmann, Albert v., Die Grundlagen bewußter Stilempfindung. III. Das Wesen des Künstlerischen. VIII, 116 S. kl. 8°. Stuttgart, W. Spemann. 3 M.

Kohnstamm, Oskar, Kunst als Ausdruckstätigkeit. Biologische Voraussetzungen der Ästhetik. 93 S. gr. 8°. München, Ernst Reinhardt. 2 M.

Digitized by Google

Magnin, E., L'art et l'hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales. Préf. par Th. Flournoy. 2. Ausg. Paris, Alcan.

Meyer, Max, An experimental course in esthetics. The Psychological Review XIV, 5. (Sept.) 345—356.

Moos, Paul, Psychologische Musikästhetik. Zeitschr. der Internationalen Musikgesellschaft IX, 3. (Dez.) S. 100—108.

Paulhan, Fr., Le mensonge de l'art. (Bibliothèque de philosophie contemporaine.) 380 S. 8°. Paris, Alcan.

Porena, Manfredi, Espressione e bellezza. (Sonderabdruck aus der Rivista d'Italia, April, S. 558—586.) Rom.

Puffer, E. D., The psychology of beauty. London, Constable. Crown 8°. 5 sh.

Roussel-Despierres, Fr., Hors du scepticisme. — Liberté et beauté. IV, 390 S. 8°. Paris, Alcan.

Rowland, Eleanor Harris, A further application of a result obtained in experimental aesthetics. The Psychological Review XIV, 4. (Juli.) S. 288—292.

Scheffers, Otto, Etwas über das Grübeln. Deutsche Kunst und Dekoration XI, 1. (Okt.) 75—77.

Emerson, R. W., Natur und Geist. Jena, Eugen Diederichs. 3 M.; geb. 4 M.

Kline, L. W., The psychology of humor. The American Journal of Psychology XVIII, 4. (Okt.) S. 421—441.

Lederer, Franz, Die Ironie in den Tragödien Shakespeares. VII, 84 S. 8°. Berlin, Mayer & Müller. 2 M.

Mayer, Adolf, Zur Theorie des Lächerlichen. Die Gegenwart 45. (9. Nov.)

Seidl, Arthur, Vom Musikalisch-Erhabenen. Ein Beitrag zur Ästhetik der Tonkunst. 2., durchgearb. u. verm. Aufl. VII, 275 S. gr. 8°. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. 3 M.

Stephani, Hermann, Das Erhabene, insonderheit in der Tonkunst, und das Problem der Form im Musikalisch-Schönen und -Erhabenen. 78 S. 8°. Leipzig, C. F. W. Siegel. 2,50 M.; geb. 3,50 M.

3. Natur und Kunst.

Christ, Theowart, Heimat. Von der Schönheit und dem Leben. 91 S. 8°. Leipzig, F. Eckardt. 2 M.; geb. in Leinw. 3 M.

Encke, Fritz, Der Hausgarten. Mit 115 Abb. Jena, Eugen Diederichs. 5 M.; geb. 6 M.

Hamann, Richard, Der Impressionismus in Leben und Kunst. 20 Bog. mit 16 Illustrationen u. zahlreichen Notenbeispielen. Köln, M. Du Mont-Schaubergsche Buchh. 7,50 M.

Lichtwark, Alfred, Blumenkultur. Wilde Blumen. (Die Grundlagen der künstlerischen Bildung. Studien.) 2., erweiterte Aufl. Volksausg. 90 S. 8°. Berlin, B. Cassirer. 1,20 M.

Niemann, Walter, Vom Naturgefühl in der Tonkunst. Die Gegenwart 29. (20. Juli.) — 30. (27. Juli.)

Pischinger, Arnold, Das Vogelnest bei den griechischen Dichtern des klassischen Altertums. Ein dritter Beitrag zur Würdigung des Naturgefühls in der antiken Poesie. (Progr.) 2 Teile in einem Heft. 51 u. 71 S. gr. 8°. München. (Leipzig, G. Fock.) 1,50 M.

Digitized by Google

4. Ästhetischer Gegenstand und Eindruck.

Colagrosso, Francesco, Stile, ritmo e rima. Memoria letta alla R. Accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli. 109 S. 8°. Neapel.

Jaques-Dalcroze, E., Der Rhythmus als Erziehungsmittel für das Leben und die Kunst. 6 Vorträge zur Begründung seiner Methode der rhythmischen Gymnastik. Deutsch herausgeg. von Paul Boepple. V, 155 S. gr. 8°. Basel, Helbing & Lichtenhahn. 3,20 M.

Eichler, Emil, Elemente der Kunstbetrachtung. 84 S. gr. 8°. Berlin-Schöneberg, Brüning & Hörhold. 1,50 M.

Goujon, Henri, L'expression du rythme mental dans la mélodie et dans la parole. 315 S. 8°. Paris, Henry Paulin & Co.

Haendcke, Berthold, Kunstanalysen aus neunzehn Jahrhunderten. Ein Handbuch für die Betrachtung von Kunstwerken. VII, 274 S. Lex. 8° mit Abb. u. Taf. Braunschweig, Georg Westermann. Geb. 10 M.

Krais, Paul, Echte Farben für Stoffe! (25. Flugschrift des Dürerbundes zur ästhetischen Kultur.) 19 S. gr. 8°. München, G. D. W. Callwey. 0,10 M.

Lipsky, Abram, Rhythm, as a distinguishing characteristic of prose style. (Columbia University Contributions to Philosophy and Psychology, XV, 4.) Archives of Psychology Nr. 4. (Juni.) 44 S.

Montesano, La genesi del sentimento estetico. Rivista di Psicologia applicata alla Pedagogia ed alla Psicopatologia III, 2.

Pottag, Alfred, Zur Mimik der Kinder beim künstlerischen Genießen. (Pädagogisches Magazin. Abhandlungen vom Gebiete der Pädagogik und ihrer Hilfswissenschaften. Herausgeg. von Friedr. Mann. — 302. Heft.) 17 S. 8°. Langensalza, H. Beyer & Söhne. 0,25 M.

Riemann, Hugo, Die Melodik und Rhythmik der Minnesänger. Musikalisches Wochenblatt, Neue Zeitschrift für Musik Nr. 38.

Rowland, Eleanor Harris, A study in vertical symmetry. The Psychological Review XIV, 6. (Nov.) S. 391—394.

Starke, H., Einführung in das Wesen und die Bildung der Töne in der Instrumentalmusik und im Gesang. Leipzig, Quelle & Meyer. 3,80 M.

Touaillon, Heinrich, Psychologische Streifzüge eines Musikers. Musikalisches Wochenblatt, Neue Zeitschrift für Musik Nr. 45—48.

Warstat, Willi, Der Bilderrahmen. Ein Kapitel angewandter Ästhetik. Zeitschr. für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. I. Abt. Zeitschr. für Psychologie Bd. 44, S. 441—452.

Wyneken, K., Der Aufbau der Form beim natürlichen Werden und künstlerischen Schaffen. Gemeinverständlich dargestellt. 2. Teil. Der Kanon der schönen Form. Anleitung zur Herstellung der rhythmischen Grundlage für jedes Kunstwerk in jeder Stilart. Ein Handbuch für Künstler, Techniker und Gewerbetreibende. Text VIII, 528 S. gr. 8° mit 73 Fig. und 4 Tab. Atlas 18 Tafeln 51 : 36,5 cm mit einer kurzgefaßten Anleitung (IV S.). Freiburg i. Br., J. Bielefeld. Text 15 M.; geb. 16,50 M. Atlas in Mappe 10 M. Zusammen bezogen 24 M.; geb. 25 M.

Zitelmann, Ernst, Der Rhythmus des fünffüßigen Jambus. 62 S. Lex. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 1,80 M.

Digitized by Google

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

Servaes, Franz, Uber künstlerische Vision. Deutsche Kunst und Dekoration XI, 1. (Okt.) 54—58.

2. Anfänge der Kunst.

Kirchberger, Th., Anfänge der Kunst und der Schrift. (Führer zur Kunst. Herausgegeben von Dr. Herm. Popp. — 10.) 49 S. 8° mit 1 Taf. und 19 Abb. im Text. Eßlingen, P. Neff. 1 M.

Mohrmann, Karl, und Eichwede, Ferd., Germanische Frühkunst. 120 Taf. in Lichtdruck mit erläuterndem Text. 47,5 : 34 cm. Leipzig, Ch. H. Tauchnitz. Vollständig in 2 Abteilungen in Mappe je 38,50 M. (12. [Schluß-]Lfg. 10 Taf. mit 6 und XXIV S. Illustr. Text. 6 M.)

Rosen, Felix, Darstellende Kunst im Kindesalter der Völker. Zeitschr. für angewandte Psychologie und psychologische Sammelforschung I, 1/2. S. 93—118.

Schneider, Hermann, Kultur und Denken der alten Ägypter. XXXVI, 564 S. 8°. Leipzig, Voigtländer. 12,50 M.; geb. 14 M.

3. Tonkunst und Mimik.

Biernath, Ernst, Die Guitarre seit dem 3. Jahrtausend vor Christus. Eine musik- und kulturgeschichtliche Darstellung mit genauer Quellenangabe. VI, 144 S. 8°. Berlin, A. Haack. 3 M.

Bouasse, H., Les bases physiques de la musique. 107 S. 12°. Paris, Gauthiers-Villars. 2 Fr.

Combarieu, Jules, La musique, ses lois, son évolution. Paris, Flammarion.

Draheim, H., Goethes Balladen in Loewes Komposition. Langensalza, Beyer & Söhne. 0,75 M.

Fischer, Konrad, Das Rätsel der Musik. Eine Theorie der Tonvorstellung. III, 195 S. gr. 8°. München, M. Steinebach. 4,50 M.

Graf, H., Schematismus in der zeitgenössischen Opernproduktion. Musikalisches Wochenblatt, Neue Zeitschrift für Musik Nr. 39.

Hennig, C. R., Einführung in das Wesen der Musik. (Aus Natur und Geisteswelt. — 119.) VI, 122 S. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 1 M.; geb. in Leinw. 1,25 M.

Istel, Edgar, Schauspielmusik. Das literarische Echo, Heft 17. (1. Juni.)

Münch, Amalie, Ästhetik der Musik. Musikgeschichte und musikalische Formenlehre. VI, 432 S. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 3,60 M.; geb. 4,20 M.

Riemann, Hugo, Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 15.—16. Jahrhunderts. Die Musica ficta. Eine Ehrenrettung. (Musikalisches Magazin. Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke. Herausgeg. von Prof. Ernst Rabich. — 17. Heft.) 26 S. 8°. Langensalza, H. Beyer & Söhne. 0,40 M.

Riemann, Ludwig, Ästhetik des »Ungenauen« in der Musik. Der Kunstwart XX, 20. (Zweites Juli-Heft.) S. 431—437.

Rietsch, Heinrich, Die Grundlagen der Tonkunst. Versuch einer genetischen Darstellung der allgemeinen Musiklehre. (Prager Hochschulkurse, IV. Band.) (Aus Natur und Geisteswelt. — 178.) IV, 138 S. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 1 M.; geb. in Leinw. 1,25 M.

Digitized by Google

Strauß, Richard, Gibt es für die Musik eine Fortschrittspartei? Morgen Nr. 1. (14. Juni.)

Volbach, Fritz, Wirkung. Der Kunstwert XX, 21. (Erstes August-Heft.) S. 481 bis 486.

Burckhard, Max, Das Theater. (Die Gesellschaft. Sammlung sozialpsychologischer Monographien. Herausgeg. von Dr. Martin Bauer. — XVIII.) Frankfurt a. M., Literarische Anstalt Rütten & Loening. 1,50 M.; in Leinw. geb. 2 M.

Handl, Willi, Theater. Die neue Rundschau 12. (Dez.) S. 1493—1499.

Jacob, Georg, Die Schattenbühne als deutsche Volksbelustigung und das literarische, deutsche Schattenspiel. Die Gegenwart 43. (26. Okt.) — 44. (2. Nov.)

Kroll, Karl, und Reuter, Fritz, Theaterreformen. Vorschläge. Leipzig, Pöschel & Klippenberg. 0,50 M.

Lessing, Theodor, Theaterseele. Studie über Bühnenästhetik und Schauspielkunst. 176 S. 8°. Berlin, Priber & Lammers. 2,50 M.; geb. 3,50 M.

Mayrhofer, Johannes, Die Welt der Kulissen. Theaterstudien. 60 S. gr. 8°. Münster, Alphonsus-Buchh. 1 M.

Savits, Jocza, Von der Absicht des Dramas. Dramaturgische Betrachtungen über die Reform der Szene, namentlich im Hinblick auf die Shakespeare-Bühne in München. Zwei Teile: I. Innere Regie. II. Über Akteinteilung. 26 Bog. München, Etzold & Co. 5 M.; geb. 6 M.

Schlaikjer, Erich, Darsteller und Dichter. Eine Studie. Die Gegenwart 51. (21. Dez.) — 52. (28. Dez.)

Stümcke, Heinrich, Modernes Theater. Eindrücke und Studien. (Deutsche Bücherei. Herausgeg. von A. Reimann. — 82/83.) 187 S. kl. 8°. Berlin, Verlag Deutsche Bücherei. 0,30 M.; geb. in Leinw. 0,60 M.

Waynbaum, J., La physionomie humaine. Son mécanisme et son rôle social. 320 S. 8°. Paris, Alcan.

4. Wortkunst.

Arnold, Rob. F., Das moderne Drama. Straßburg i. E., Karl J. Trübner. 6 M.; geb. 7 M.

Bertram, Ernst, Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik. (Schriften der literarhistorischen Gesellschaft Bonn. Herausgeg. von Berth. Litzmann. — III.) VII, 160 S. gr. 8°. Dortmund, F. W. Ruhfus. 4 M.; Vorzugspr. f. Mitglieder 3,20 M.

Goldschmidt, Kurt Walter, Essai und Aphorismus. Das literarische Echo, Heft 23. (1. Sept.)

Gotzes, Heinrich, Die Tiersage in der Dichtung. Literarische Studie. (Frankfurter zeitgemäße Broschüren. N. F. 26. Bd. — 11. Heft.) 42 S. gr. 8°. Hamm, Breer & Thiemann. 0,50 M.

Harring, Willi, Andreas Gryphius und das Drama der Jesuiten. (Hermaea. Ausgewählte Arbeiten aus dem german. Seminar zu Halle. Herausgeg. von Philipp Strauch. — V.) XX, 148 S. gr. 8°. Halle, M. Niemeyer. 5 M.

Hille, Curt, Die deutsche Komödie unter der Einwirkung des Aristophanes. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte. (Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte. Herausgeg. von Max Koch und Greg. Sarrazin. — N. F. 2. Heft.) VI, 180 S. gr. 8°. Leipzig, Quelle & Meyer. 5,75 M.; Subskr.-Pr. 4,60 M.

Joachimi-Dege, Marie, Deutsche Shakespeare-Probleme im 18. Jahrhundert und

Digitized by Google

im Zeitalter der Romantik. (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte.) IX, 296 S. 8°. Leipzig, H. Haessel. 6 M.; geb. 7 M.

Kobel, Oskar, Kurzer Abriß der Lehre von der Dichtkunst. 3. verm. Aufl. 42 S. 8°. Breslau, H. Handel. 0,40 M.

Lamprecht, Karl, Das Lied in der Romantik. Morgen Nr. 3. (28. Juni.)

Moore, E. Hamilton, English miracle plays and moralities. 106 S. crown 8°. London, Sherratt & Hughes. 3 sh. 6 d.

Schmitt, Saladin, Hebbels Dramatechnik. (Schriften der literarhistorischen Gesellschaft Bonn. Herausgeg. von Berth. Litzmann. — I.) 112 S. gr. 8°. Dortmund, Ruhfus. 2,20 M.

Volkelt, Johannes, Zwischen Dichtung und Philosophie. Gesammelte Aufsätze. München, C. H. Beck. In Leinw. geb. 8 M.; in Halbfrz. 10,50 M.

Weise, O., Ästhetik der deutschen Sprache. 2., verb. Aufl. Leipzig, B. G. Teubner. 2,80 M.

Zanette, Emilio, Retorica, testo per i ginnasi e gli istituti tecnici, parte I e II. 86 e 204 p. 8°. Treviso, Tip. Zoppelli. 1905 e 1907.

5. Raumkunst.

Breysig, Kurt, Deutsche Zierkunst. Die Zukunft Nr. 10. (7. Dez.)

Heilbut, Emil, Über das Kostümmalen. Die neue Rundschau 8. (Aug.) S. 959 bis 961.

Hillig, Hugo, Um die Zukunft der Dekorationsmalerei. Stuttgart, J. F. Steinkopf. 1,20 M.

Humann, Georg, Die Beziehungen der Handschriftornamentik zur romanischen Baukunst. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte. — 86. Heft.) 99 S. gr. 8° mit 96 Abb. Straßburg i. E., Heitz. 6 M.

Lichtenberg, Reinhold Frhr. v., Die ionische Säule als klassisches Bauglied rein hellenischem Geiste entwachsen. Ein Vortrag. 71 S. gr. 8° mit 69 Abb. Leipzig, R. Haupt. 2 M.

Lux, Joseph August, Was ist Architektur? Die Gegenwart 39. (28. Sept.) — 40. (5. Okt.) — 41. (12. Okt.) — 42. (19. Okt.)

Niemeyer, Wilhelm, Das Triforium. (Kunstwissenschaftliche Beiträge, August Schmarsow gewidmet zum 50. Semester seiner akademischen Lehrtätigkeit. Erstes Beiheft der kunstgeschichtlichen Monographien. Leipzig, Karl Hiersemann. 32 M. — S. 41—61.)

Perdrizet, Paul, L'art symbolique du moyen âge à propos des verrières de l'église St. Etienne à Mulhouse. Conférence. 24 S. gr. 8° mit 2 Taf. Leipzig, C. Beck. 2 M.

Probst-Biraben, Le mysticisme dans l'esthétique musulmane. L'arabesque, ascèse esthétique. Revue Philosophique 7. (Juli.) S. 65—72.

Schaukal, Richard, Vom ästhetischen Wesen der Baukunst. Deutsche Kunst und Dekoration XI, 1. (Okt.) S. 48—52.

Scheffler, Karl, Das Ornamentale. Die neue Rundschau 8. (Aug.) S. 897—911.

Scheffler, Karl, Der Architekt. (Die Gesellschaft. Sammlung sozialpsychologischer Monographien. Herausgeg. von Dr. Martin Bauer. — X.) 84 S. 8°. Frankfurt a. M., Literarische Anstalt Rütten & Loening. 1,50 M.; in Leinwand geb. 2 M.

Schwindrazheim, Osk., Wie einer die Schönheit der Kleinstadt fand. (28. Flugschrift des Dürer-Bundes zur ästhetischen Kultur.) 17 S. gr. 8°. München, G. D. W. Callwey. 0,10 M.

Digitized by Google

van de Velde, Henry, Vom neuen Stil. Der »Laienpredigten« II. Teil. 101 S. 8°. Leipzig, Inselverlag. 3,50 M.; geb. in Halbpergam. 5 M.

Widmer, Karl, Keramik. (Baden. Seine Kunst und Kultur. Im Auftrage der Vereinigung Heimatliche Kunstpflege, Karlsruhe.) III, 77 S. 8° mit Abb. u. z. T. farb. Taf. Freiburg i. Br., J. Bielefeld. 2 M.; geb. 3 M.

6. Bildkunst.

Berenson, Bernhard, Italienische Kunst. Studien und Betrachtungen. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 4,50 M.; geb. 6 M.

Buchwald, Conrad, Graphische Künste. (Hillgers illustrierte Volksbücher. — 87.) 120 S. kl. 8° mit 21 Bildern. Berlin, H. Hillger. 0,30 M.; geb. 0,50 M.

Die bildenden Künstler und die graphischen Künste. Akademie und Praxis. Nürnberg, U. E. Sebald. 3,20 M.

Fastenau, Die romanische Steinplastik in Schwaben. V, 91 S. Lex. 8° mit 82 Abb. Eßlingen, P. Neff. 4 M.

Gussow, C., Maltechnische Winke und Erfahrungen. 95 S. 8° mit Bildnis. München, E. Reinhardt. 1,60 M.

Haar, Georg, Parenthesen zu Lessings »Laokoon«. Hanau, Clauß & Feddersen. 1,50 M.

Heilmeyer, Alexander, Die Plastik seit Beginn des 19. Jahrhunderts. (Sammlung Göschen. — 321.) 108 S. kl. 8° mit 41 Abb. Leipzig, G. J. Göschen. 0,80 M.

Heilmeyer, Alexander, Münchener Plastik. Westermanns Monatshefte 52, 3. (Dez.) S. 357—370.

Heyne, Hildegard, Max Klinger im Rahmen der modernen Weltanschauung und Kunst. Leitfaden zum Verständnis Klingerscher Werke. IV, 68 S. 8°. Leipzig, G. Wigand. 1,20 M.

Hoerth, Otto, Das Abendmahl des Leonardo da Vinci. Ein Beitrag zur Frage seiner künstlerischen Rekonstruktion. (Kunstgeschichtliche Monographien. — VIII.) 250 S. Lex. 8° mit 25 Abb. in Lichtdr. auf 23 Taf. Leipzig, K. W. Hiersemann. Geb. in Leinw. 20 M.

Kemmerich, Max, Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts. IV, 167 S. gr. 8° mit 38 Abb. München, G. D. W. Callwey. 8 M.

Kühn, Paul, Max Klinger. VIII, 495 S. gr. 8° mit 1 Lichtdrucktafel und 104 Abb. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 18 M.; geb. 20 M.

Kurth, Julius, Utamaro. XIII, 390 S. Lex. 8° mit 45 bunten und schwarzen Taf., einschl. eines Farbenholzschnittes und 10 Schrifttafeln. Leipzig, Brockhaus. 30 M.

Lichtwark, Alfred, Entwickelung und Einfluß der künstlerischen Photographie in Deutschland. Morgen Nr. 20. (25. Okt.)

Matthies-Masuren, Fr., Künstlerische Photographie, Entwickelung und Einfluß in Deutschland. Vorwort und Einleitung von Prof. Alfred Lichtwark. (Die Kunst. Herausgeg. von Richard Muther. — 59/60.) Mit 1 Gravüre und 30 Tonätzungen. Berlin, Bard, Marquardt & Co. 3 M.; Lederbd. 5 M.

Meier-Graefe, Julius, Impressionisten. 2. Aufl. gr. 4°. Mit 60 meist ganzseitigen Autotypien. München, R. Piper & Co. 8 M.; Halbleinenbd. 10 M.

Pater, Walter, Griechische Studien. Jena, Eugen Diederichs. 6 M.; geb. 8 M.

Peltzer, Alfred, Goethe und die Ursprünge der neueren deutschen Landschaftsmalerei. VIII, 67 S. gr. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. 1,20 M.

Rethwisch, C., Der bleibende Wert des Laokoon. 2. Aufl. 44 S. 8°. Berlin, Weidmann. 1 M.

Digitized by Google

Richer, Paul, Anatomie für Künstler. Die Formen des menschlichen Körpers in der Ruhe und in den hauptsächlichsten Bewegungen. Übers. von Cecilie C. Schmidt-Risse. Mit 110 Taf. nach Zeichnungen des Verf. Text und Atlas. XX, 271 S. 34,5:25,5 cm mit Abb. Stuttgart, W. Spemann. In Leinw.-Mappe 40 M.

Schubring, Paul, Die Plastik Sienas im Quattrocento. IX, 256 S. Lex. 8° mit 143 Abb. Berlin, G. Grote. 8 M.; geb. 10 M.

Servaes, Franz, Max Klinger. (Die Kunst. Herausgeg. von Richard Muther. — 5.) Berlin, Bard, Marquardt & Co. 1,50 M.; in Leder geb. 3 M.

Vitzthum, Georg Graf, Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp v. Valois und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwesteuropa. XII, 244 S. gr. 8° mit 50 Taf. Leipzig, Quelle & Meyer. 18 M.

Woermann, Karl, Von deutscher Kunst. Betrachtungen und Folgerungen. (Führer zur Kunst. Herausgeg. von Dr. Herm. Popp. — 11/12.) III, 85 S. 8° mit 8 Taf. in Tonätzung und 52 Abb. im Text. Eßlingen, P. Neff. 2 M.

Wulff, Oskar, Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. Eine Raumanschauungsform der altbyzantinischen Kunst und ihre Fortbildung in der Renaissance. (Kunstwissenschaftliche Beiträge, August Schmarsow gewidmet zum 50. Semester seiner akademischen Lehrtätigkeit. Erstes Beiheft der kunstgeschichtlichen Monographien. Leipzig, Karl W. Hiersemann. 32 M. — S. 1—40.)

7. Die geistige und soziale Funktion der Kunst.

Andro, L., Zur Psychologie des Publikums. Allgemeine Musikzeitung 34 35.

Batka, R., Musik und Gymnastik. Der Kunstwart XX, 19. (Erstes Juli-Heft.) S. 365—368.

Behrens, Peter, Alkohol und Kunst. Flensburg, Deutschlands Großloge II. 0,20 M.

Brandes, Georg, Tolstoi kontra Shakespeare. Morgen Nr. 1. (14. Juni.)

Braunschvig, Marcel, L'art et l'enfant. Essai sur l'éducation esthétique. XVI, 400 S. 12°. Paris, H. Didier.

Chiappelli, Alessandro, L'arte e la sua funzione sociale. (Memoria estratta dal Rendiconto dell' Accademia di Scienze Morali e Politiche di Napoli, Mai-Dez. 1905.) 38 S. 8°. Napoli, Tip. della R. Università.

Eulenberg, Herbert, Über den Unwert der Kritik. Morgen Nr. 9. (9. Aug.)

Fischer, R., Erziehung und Naturgefühl. Ein Beitrag zur Kunsterziehung. 94 S. 8°. Leipzig, Modernes Verlagsbureau. 1,50 M.

Freudenberg, W., Die Aufgabe des Chorgesanges in der protestantischen Kirche. Musikalisches Wochenblatt, Neue Zeitschrift für Musik Nr. 42.

Gabelentz, Hans v. der, Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter, ihre Beziehungen zu Kultur und Glaubenslehre. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes. — 55. Heft.) X, 305 S. Lex. 8°. Straßburg i. E., J. H. E. Heitz. 14 M.

Gaulke, Johannes, Religion und Kunst. (Führer zur Kunst. Herausgeg. von Dr. Herm. Popp. — 9.) 52 S. 8° mit 8 Taf. in Tonätzung. Eßlingen, P. Neff. 1 M.

Greeff, Richard, Rembrandts Darstellungen der Tobiasheilung. Nebst Beiträgen zur Geschichte des Starstichs. Eine kulturhistorische Studie. 77 S. mit 14 Tafeln und 9 Textabb. Stuttgart, F. Enke.

Grüber, Franz, Pinselspiele im Dienste der Kunsterziehung und Kunstübung. II. Teil. 1. Heft: Zwei neue Blockierverfahren zur Darstellung von beweglichen Lebensformen für das Gedächtnis- und Phantasiezeichnen. 10 Tafeln 18,5:24 cm m. Text. Jena, Thüringer Verlagsanstalt. 1 M.

Digitized by Google

Gurlitt, Ludwig, Schule und Gegenwartskunst. 83 S. 8°. Berlin-Schöneberg, Verlag der Hilfe. Geb. 1,50 M.

Gusinde, Theoretisch-praktische Anleitung zur Erteilung des Gesangunterrichts im Sinne der Kunsterziehung. Berlin, Oehmigke. 3 M.

Gutensohn, Eduard, Grundsätze, Ziele und Wege der Kunsterziehung. (Pädagogische Zeitfragen. Sammlung von Abhandlungen aus dem Gebiete der Erziehung. Herausgeg. von Franz Weigl. — 18. Heft.) 35 S. 8°. München, V. Höfling. 0,60 M.

Ipfelkofer, Adalbert, Bildende Kunst an Bayerns Gymnasiens. Erwägungen, Erfahrungen und Vorschläge. 131 S. 8°. München, M. Beckstein. 1 M.

Jünger, Otto, Was Kinder zu ihrem Vergnügen zeichnen, und der Zeichenunterricht. Aus dem Dän. von Dr. Osw. Gerloff. 50 S. 16:23,5 cm mit Abb. Kiel, R. Cordes. Kart. 2 M.

Küffner, Karl, Die Musik in ihrer Bedeutung und Stellung an den Mittelschulen (Gymnasien, Realschulen u. s. w.). Berlin-Groß-Lichterfelde, Chr. Friedrich Vieweg.

Lichtwark, Alfred, Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus. (Die Grundlagen der künstlerischen Bildung. Studien.) 2. (Titel-)Aufl. Volksausg. 93 S. 8°. Berlin, B. Cassirer. 1,20 M.

Löwisch, M., Was kann innerhalb der Grenzen der gegenwärtigen Lehrpläne seitens der Schule für die Pflege des Kunstsinnes und des Kunstverständnisses geschehen? (Sonderabdruck aus den Verhandlungen der 10. Direktorenversammlung der Provinz Sachsen.) 50 S. Berlin, Weidmann.

Maclean, Charles, Music and morals. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft VIII, 12. (Sept.) S. 461—464.

Mießner, Wilhelm, Schönheit und Wahrheit. Eine ästhetische Plauderei. Die Gegenwart 37. (14. Sept.)

Die Mode. Menschen und Moden im 19. Jahrhundert nach Bildern und Kupfern der Zeit. 1818—1842. Ausgewählt von Dr. Oskar Fischel. Text von Max v. Boehn. 8°. Mit 200 z. T. farbigen Abb. München, F. Bruckmann. 4,80 M.; geb. 6 M.

Muther, Richard, Kunstpflege. Morgen Nr. 1 (14. Juni.)

Nagel, Wilibald, Die Musik im täglichen Leben. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Kultur unserer Tage. (Musikalisches Magazin. Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke. Herausgeg. von Prof. Ernst Rabich. — 18. Heft.) 33 S. 8°. Langensalza, H. Beyer & Söhne. 0,50 M.

Reiff, Paul, Praktische Kunsterziehung. Neue Bahnen im Aufsatzunterricht. 150 Schüleraufsätze, von den Schülern selbst ausgearbeitet, nebst einer methodischen Abhandlung über den Aufsatzunterricht. 2. Aufl. VII, 146 S. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. Geb. in Leinw. 2 M.

Ribaucourt, Ph. de, La nature du dilettantisme. Revue Néo-Scolastique XIV, S. 37—49.

Ritter, Hermann, Gesang als Grundlage aller musikalischen Erziehung. Die Stimme, Centralblatt für Stimm- und Tonbildung, Gesangunterricht und Stimmhygiene I, 5. S. 144—147.

Schubert, C., Die Eigenart des Kunstunterrichts. Vortrag. (Pädagogisches Magazin. Abhandlungen vom Gebiete der Pädagogik und ihrer Hilfswissenschaften. Herausgeg von Friedrich Mann. — 291. Heft.) 31 S. 8°. Langensalza, H. Beyer & Söhne. 0,30 M.

Digitized by Google

Schultze, Ernst, Die Verbreitung guter Literatur. Der Kunstwart XX, 20. (Zweites Juli-Heft.) S. 422—431. — 21. (Erstes August-Heft.) S. 473—481.

Simmel, Georg, Das Christentum und die Kunst. Morgen Nr. 8. (2. Aug.)

Spahn, Martin, Michelangelo und die sixtinische Kapelle. Eine psychologisch-historische Studie über die Anfänge der abendländischen Religions- und Kulturspaltung. VIII, 238 S. Lex. 8° mit 37 Abb. und 1 Beilage. Berlin, G. Grote. 8 M.; geb. 10 M.

Storck, Karl, Musik. (In: Moderne Kultur. Handbuch der Lebensbildung und des guten Geschmacks. Herausgeg. von Ed. Heyck. Lex. 8°. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. — S. 271—313.)

Strasser, J., Shakespeare als Jurist. Versuch einer Studie über Shakespeares Kaufmann von Venedig. Ein Vortrag. V, 32 S. 8°. Halle, O. Thiele. 0,60 M.

Thomas, Wolfgang A., Über Musik und Leben. Eine Betrachtung. Musikalisches Wochenblatt, Neue Zeitschrift für Musik Nr. 44.

Touchard, Georges, La musique et la sociologie. La Nouvelle Revue 197. (15. Dez.) S. 548—551.

Turnbull, J., Musical genius and religion. 140 S. gr. 12°. London, Wellwood. 3 sh. 6 d.

Weber, Paul, Künstlerische Erziehung und Trinksitten. Vortrag. 17 S. 8°. Berlin, Deutscher Verlag für Volkswohlfahrt. 0,20 M.

Wells, Frederic Lyman, A statistical study of literary merit, with remarks on some new phases of the method. (Columbia University Contributions to Philosophy and Psychology, XVI, 3.) Archives of Psychology Nr. 7. (August.) 30 S.

Neue Zeitschriften und Sammelwerke.

Die freie Warte. Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst, Literatur und Politik. Herausg. u. Red.: E. K. Blümml.

1. Jahrgang Oktober 1907 bis September 1908. 12 Hefte und 2 Monographien. (1. Heft 48 S.) gr. 8°. Wien, F. Malota. 5 M.

Luginsland. Monatsblätter für Literatur und Kunst. Herausgeg. von Dr. Walther Neubert-Drobisch.

1. Jahrgang November 1907 bis Oktober 1908. 12 Hefte. (1. Heft 32 S. mit 1 Taf.) Lex. 8°. Halle, C. Nietschmann. Halbjährl. 2,50 M.; einzelne Hefte 0,50 M.

Zeitschrift für Geschichte der Architektur. Herausgegeben von Dr. Fritz Hirsch.

1. Jahrgang Oktober 1907 bis September 1908. 12 Hefte. (1. Heft 32 S. mit Abb.) 30,5 : 24 cm. Heidelberg, C. Winter. 20 M.; einzelne Hefte 2 M.

Neue Revue. Halbmonatsschrift für das öffentliche Leben. Herausgeg. von Jos. Ad. Bondy und Fritz Wolff. Leiter des musikalischen Teils: Dr. Rich. Batka. Red.: Dr. Fritz Wolff.

1. Jahrgang November und Dezember 1907. 4 Hefte. (1. Heft 88 S.) gr. 8°. Berlin, Verlag der Neuen Revue. 3,75 M.; einzelne Hefte 1 M.

Monographien des Kunstgewerbes. Herausgeg. von Prof. Jean Louis Sponsel. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. Jeder Band 5 M.; Liebhaberbd. 6 M.

Bücher der Kunst. Eine Sammlung ausgezeichneter Werke über Gebiete alter und moderner Kunst. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. Je 6,50 M.; geb. 8 M.

Bd. 1. Giovanni Segantini, von Franz Servaes.

Bd. 2. Rosalba Carriera, die Meisterin der Pastellmalerei, von E. Hoerschelmann.

Digitized by Google

L'Art et le Beau. Je 36 S. 28:35 cm mit je 60 Reproduktionen seltener Originale. Text von Gustave Kahn.

1. Jahrgang Heft 1—2. 2. Jahrgang Heft 3—6. Vierteljährlich. Paris, Librairie Artistique et Littéraire. — Berlin, Verlagsanstalt für Literatur und Kunst, A.-G. Einzelne Hefte 5 M.; in Kunstleinen 7,50 M.; 4 Hefte 18 M.; in Kunstleinen 27 M.

1. Félicien Rops.
2. Auguste Rodin.
3. Fragonard.
4. Montmartre.
5. Louis Legrand.
6. Boucher.

Erläuterungen zu den Abbildungen

zu Hamann, Dekorative Plastik.

Tafel I, Fig. 1: Benedetto da Rovezzano (1474—1554), Kamin aus Palazzo Rosselli del Turco, jetzt im Bargello in Florenz. Auf dem breiten Gesims des Kamins, auf dem frei ausgearbeitete, sitzende Figuren Platz hätten, ist das flache Relief der geflügelten Jünglinge durch nichts motiviert. Der Eindruck, daß gequetschte und durchgeschnittene Gestalten an die Wand herangestellt sind, steigert sich sehr vor dem Original. Ein dunkelgrauer Stein hebt die in ganz reliefmäßiger Haltung sitzenden Figuren scharf von der weißen Wand ab. Diese unmotivierte klassische Reliefbehandlung in Form des klassizistischen Manierismus ist Werken des Empirestiles im 19. Jahrhundert verwandt.

Fig. 2: Madonna aus S. Apostoli, Florenz. Sie bildet das linke Feld einer dreiteiligen Marmorbrüstung, deren innerstes ein — nicht mehr an Ort und Stelle vorhandenes — Christusrelief gebildet hat, deren rechtes äußeres Feld die Halbfigur Johannis ausfüllt. Maria und Johannes wenden den Kopf dem Mittelfeld zu. Die außerordentliche Schönheit des Reliefs besteht in der Flachheit, der Reliefmäßigkeit der Formen, die hier gar nicht unnatürlich wirkt, weil die Figur in die Kernfläche eingeht, die durch den Rahmen bezeichnete Formengrenze nicht überschreitet, sich mit Kopf und Händen sehr schön der Form der Reliefläche einordnet und in allen Formen des Gesichtes und der Gewandung ganz plastisch abstrakt, bestimmt und klar gehalten ist (vgl. Bd. III, Heft 1 dieser Zeitschr., S. 11). Zugleich zeigt das Relief, wie der Kopf en face durch Steilheit der Nase am wenigsten reliefmäßig wirkt. Die leise reliefwidrige Drehung des Kopfes fällt hier stärker auf als im Original, wo sie durch die entgegenkommende Wendung des Johannes-Kopfes motiviert ist.

Im Typus und in der Formenbehandlung steht das Werk zwischen denen des Giovanni und des Andrea Pisano, indem es mehr Gehaltenheit in Affekt und Bewegung zeigt als Giovannis Figuren, aber noch nicht die rundlich weichen Formen von Andreas Frauenköpfen und Gewändern. Die Jahreszahl 1333 entspricht dieser Einreihung (1337 wurden die Skulpturen am Domturm von Andrea Pisano gefertigt).

Digitized by Google

Eine gewisse Herbheit und Strenge der Form läßt an florentinische Arbeit denken, indem dieses Werk sich zu den Werken Giovanni Pisanos verhält wie Orcagnas zu denen Andrea Pisanos.

Tafel II, Fig. 1, 2, 3: Beispiele für hocharchaische Reliefbehandlung.

Fig. 1: König Amenophis IV. im Kreise seiner Familie. Relief *en creux* (Berlin). Die Kernfläche dringt neben der vertieften Kontur der sehr flach modellierten Figuren bis zur Formengrenze empor. Der König und die Königin sitzen in streng symmetrischer ornamentaler Anordnung auf Sesseln mit Fußschemeln in einem mit Matten belegten Gemach zwischen schlanken Papyrussäulen. Links neben dem König stehen Weinkrüge auf Gestellen. Oben zwischen dem Königspaar der Sonnengott, dessen Strahlen ihnen Lebenszeichen spenden. Der König wiegt das älteste Prinzeßchen Merit-aten in den Armen und küßt es. Der Mutter auf dem Schoß sitzt das zweite, Mekt-aten, und wendet, mit dem ausgestreckten Arm zur Gruppe gegenüber weisend, den Kopf sprechend zur Mutter. Das kleinste Prinzeßchen, Anches-en-pe-aten, steht auf dem Handgelenk der Mutter und spielt mit der Bommel der Krone. Die leeren Stellen des Reliefs sind mit Schriftbändern ausgefüllt. Die Reliefanordnung der Figuren ist typisch archaisch: strenges Kopfprofil mit Vogelaugen, frontale Schultern, der Leib mit seitlichem Nabel die Profilstellung der Beine vorbereitend, die Beine im strengen Profil. Alle Glieder, wie Beine und Arme, sind in ganzer Ausdehnung ohne Verkürzung sichtbar, besonders schön bei dem König und ältesten Töchterchen. Von den Händen werden sämtliche Finger in ganzer Erstreckung nebeneinander sichtbar, so daß bei der linken Hand des Königs der Daumen an der Außenseite der Hand zu sitzen scheint. Der Kopf des auf dem Schoß der Mutter sitzenden Prinzeßchens dreht sich um 180 Grad zu den Beinen, um wieder im reinen Profil zu erscheinen. Die Auffassung der Szene vereint eine der archaischen steifen und strengen Kunst im allgemeinen fremde Innigkeit und Gemütlichkeit der Handlung mit übertriebener Feinheit und Zierlichkeit von Formen und Bewegungen. Die Glieder sind übertrieben schlank, an den Gelenken wie eingeschnürt, und die Feinheit des Fassens verdeutlicht am besten die leise den Kopf der Tochter berührende Hand des Königs. Entsprechend der Lebendigkeit des Inhaltes und der Feinheit der Durchführung finden sich gewisse unarchaische Freiheiten wie zahlreiche Verdeckungen und Überschneidungen von Gliedern. Die Verbindung von Zierlichkeit und Natürlichkeit erinnert an spätgotische Plastiken und Malereien, wo auch in einer streng gebundenen Formensprache menschlich natürliche Szenen und feine Formen geschildert werden.

Aus der Zeit der Ketzerkönige (um 1400 v. Chr.). Die Verbindung von Natürlichkeit der Erzählung und ornamentaler Flächenfüllung im archaischen Relief, eine Renaissance der Kunst in der archaischen Entwickelung vorbereitend, entspricht einem revolutionären Streben der Zeit überhaupt. Amenophis versucht den alten Sonnengott der Ägypter durch das Gestirn als Gottheit zu ersetzen und es als einzige Gottheit bestehen zu lassen. Die Darstellung des Königs in seinem P leben in unköniglicher Tracht — bis auf die Kronen — entspricht der Hin zum Naturalismus in Leben, Kunst und Religion. Vgl. Katalog der Altertümer und Gipsabgüsse, Berlin 1899, S. 13, 127 f.

2. Isis. Die Kartusche neben dem Kopfaufsatz, »Kleopatra« moderne Fälschung. Für strenge archaische Formenbehandlung bes nend: klares Relief in den Formen, in flachster Reliefzone, Haarformen plastisch aus lauter bestimmten plastischen Gliedern wie aus Metallsc sammengesetzt. Reines Profil in allen Teilen, nur die Schultern en face, Brust vom Haar bedeckt. Sehr ornamental in das schmale Feld hineinges

Digitized by Google

ganz erfüllend. Der ornamentale Charakter kommt besonders im Haar zum Ausdruck. Aus griechisch-römischer Zeit.

3. Heiliger Baum mit knieenden Dämonen. Assyrisches Relief aus Kujundschik. (Exemplar in London.) 9. Jahrhundert v. Chr. Oft halten die Dämonen in den Händen männliche Blüten des Palmbaumes, die hier fehlen, und befruchten damit die weiblichen des ganz ins Ornamentale stilisierten Baumes. Sehr flaches Relief, aber in der Reliefeinstellung an den Schultern bereits gemildert. Die ornamentale Flächenfüllung mit Hilfe der Flügel ist vollkommen. Ohne widernatürlich zu sein, sind Arme und Beine ganz zu ornamentalen Linien geworden.

(Abb. 1, 2, 3 aus Springer, Handbuch der Kunstgeschichte.)

Fig. 4: Vom Fries des Mausoleums zu Halikarnaß. Teil der Amazonenschlacht, dem Skopas zugeschrieben. Ganz barock in der Formenbehandlung, die Glieder sind an manchen Stellen direkt unterarbeitet. Aber Prachtbeispiel für barocke Reliefbewegung bei dem mit dem Schild den Schlag der Amazone parierenden Krieger. Die Amazone versucht mit dem linken Arm den Schild beiseite zu drücken, der abgebrochene Arm des Kriegers faßte wohl auch an den Schildrand, um diesem Druck zu begegnen. Die Glieder, der Rücken, die Schildfläche und das Profil des Kopfes sind alle der Fläche parallel, und die Bewegung, sowohl die, die sich vollzogen hat, wie die, die sich vollziehen wird, würde ganz den Körper an der Fläche entlang schleifen. Die Neigung aller Glieder und der ganzen Figur gegen die Hauptachsen der Fläche, der freie Raum über und neben den Gliedern und das barock erhabene Relief bedingen den Eindruck elastischer Beweglichkeit bei der Figur. Die Muskulatur ist entsprechend barock übertrieben. Dieselbe Haltung findet sich übrigens bereits bei einer Figur des Parthenonfrieses (Pl. XIV), aber gemildert durch die andere Reliefbehandlung und durch die kontrapostische Bedeutung, ein zurückscheuendes Pferd durch das Gewicht des Körpers zu zügeln. Der Körper hält sich also nicht frei.

Tafel III, Fig. 1: Jüngling vom Parthenonfries. Sandalen bindend. (Westfr. Pl. XVI, Brit. Museum.) Beugung, Profilstellung und Gliederhaltung ganz reliefmäßig durch Parallelität mit der Kernfläche. Die Reliefbewegungen alle vollkommen leicht auch in Natur zu vollziehen. Weniger günstig die Reliefform, einmal wegen der vielen Verdeckungen und Überschneidungen, da sich der rechte Arm, das linke Bein, der linke Arm und der Rumpf eines Pferdes hintereinanderschieben, und die Profilansicht des Rumpfes in dieser Ansicht gequetschter erscheint als bei Fig. 1, aber ein gutes Beispiel für Überführung in die Kernfläche bietet.

Fig. 2: Reiterrelief am Domturm in Florenz von Andrea Pisano. Das linke Vorderbein des Pferdes ist ausgebrochen. In Reliefhaltung und Reliefbehandlung den Parthenonskulpturen ebenbürtig, obwohl flüchtiger und anspruchsloser gearbeitet. Urmotiv des klassischen Reiterreliefs; das Pferd empor- und dadurch momentan zurückgehend, der Reiter sich vorlegend. Die größere Erhabenheit der Glieder im Gegensatz zum Torso und dem auf dem Leib des Pferdes aufliegenden Beine wieder deutlich, zugleich beweisend, daß nicht perspektivische Gesichtspunkte für höheres oder flacheres Relief maßgebend gewesen sind. Der Rücken so herumgedreht, daß der Winkel zwischen Seite und Rücken stumpfer ist als in der Natur, damit die Schultern wieder annähernd der Reliefläche parallel stehen. Der ausholende Arm, der ganz an der Kernfläche liegt, wäre, ohne daß es auffällt, in Wirklichkeit auch nur mit größter Anstrengung so zu halten. Ebenso ist die den Zügel haltende linke Hand hochgenommen, damit der Arm nicht in die Tiefe geht. Schönes Beispiel für Einpassen der Figur in die Reliefzone. Dekorative Flächenbelebung.

Digitized by Google

Fig. 3: Jüngling vom Parthenonfries, sich den Mantel überwerfend. (Westfr. Pl. XVI, London, Brit. Museum.) Klassische Reliefhaltung mit dem Rücken gegen die Wand. Trotz des über den Rumpf geführten rechten Armes kommt die Schulter nicht merklich vor. Der Arm selbst ist — falls nicht der Grad der Erhaltung täuscht — flacher gebildet als die Beine, weil er mit dem Rumpf zusammen die Reliefzone ausfüllen muß. Das zur Seite geführte Spielbein bringt den Fuß en face, aber ohne auffällige Verkürzung, da die Ferse hochgesetzt ist. Schöner Reliefkontrapost, der linke Arm an der Fläche hochgenommen, die Masse linksseitig ausladend, infolgedessen der Oberkörper mit dem Kopf nach der anderen Seite geneigt. Die Bewegung dadurch wundervoll harmonisch und leicht. Und doch, versucht man sie nachzuahmen, den linken Arm parallel dem Rumpf gehalten, den rechten Arm ganz am Leib entlang geführt, wird man den höchsten Zwang verspüren. Daß die Figur leicht wirkt, bedingt die Reliefmäßigkeit der Bewegung. Die Kernfläche motiviert und unterstützt die Haltung. Die Formenbehandlung nähert sich an den Gliedern wegen geringerer relativer Reliefzone dem Barock; die Formen runden sich aber auch hier nicht nach hinten ab, sondern führen in die Kernfläche zurück.

Fig. 4: Luca della Robbia. Der Kirchenvater Gregor. Eine der Füllungen der Tür zur neuen Sakristei im Dom zu Florenz (1458—63). Beispiel für die Reliefwidrigkeit der frontalen Sitzfigur. Das rechte Knie kommt aus der Tiefe heraus und durchbricht die in manchen Teilen gewahrte Reliefmäßigkeit der Figur. Noch störender ist freilich der rechte Fuß, der mit der ganzen Reliefmasse über die Formengrenze herausquillt. Unreliefmäßig ist ferner die vor die Brust gelegte Hand, die fast frei ausgearbeitet ist, während solche vor dem Rumpf liegenden Glieder im Parthenonfries besonders flach gebildet wurden. Zu der ungünstigen Reliefansicht eines frontalen Kopfes kommt hier die unplastische, mehr darstellende und charakterisierende Formenbehandlung. Die Kernfläche wird dadurch zur Folie. Die Figur löst sich in Haltung und Formen vom Grunde ab. Die gänzlich unarchitektonische und undekorative Haltung dieses Reliefs, das noch nicht malerisch ist, wird vor dem Original noch deutlicher. Es entspricht dem Bemühen der Renaissance, Menschen naturalistisch und ausdrucksvoll zu gestalten. Der Sinn für Plastik und Dekoration ist im Mittelalter reiner ausgebildet. Vgl. dagegen den Reiter von A. Pisano, Fig. 2.

Fig. 5: Korybantentanz. Vatikan, *Sala delle Muse.* Neuattisches Relief mit Verwendung eines älteren Vorbildes. (Helbig, Führer durch die Sammlungen in Rom. I, Nr. 298.) Barocke Reliefbehandlung mit ungewöhnlich viel Raum über den Köpfen der Figuren. Trotz Reliefhaltung der Glieder, speziell der Arme, doch im ganzen reliefwidrige Bewegung wegen der Drehung aus der Reliefebene heraus. Dadurch wird der ganze Reliefcharakter zerstört. Sehr schematisch ist die vertiefte Kontur an dem tiefer stehenden Bein. Daher erscheinen die Figuren wie »auf einen Grund von weicher Masse eingedrückt«.

Tafel IV. Beispiele für unplastische Reliefarten.

Fig. 1: Niccolo Pisano, Relief von der Domkanzel in Siena (1266—68). Die Seligen des Jüngsten Gerichts darstellend. Dekorativ darstellendes Scheinrelief, da alle Figuren weder in der Form noch in der Bewegung reliefmäßig sind, aber doch nicht eine ideale Vorderfläche als Formengrenze überschreiten. Daß auch eine Kernfläche vorausgesetzt ist, geht daraus hervor, daß die unteren Figuren, die noch die Leiber der zweiten Reihe hinter sich haben, kleiner und flacher gebildet sind als die oberen, die ganz allein die Reliefzone ausfüllen müssen. Würden die Figuren oben kleiner, so würde die Darstellung wie ein von oben gesehener Raum mit hintereinanderstehenden Figuren erscheinen. Hier sollen die Figuren alle in derselben Raumschicht einfach dekorativ aufgereiht werden. Dieser gleichmäßigen

Digitized by Google

Füllung mit Halbfiguren zuliebe müssen die unteren Figuren knieen. Das Kleinerwerden der Figuren in umgekehrter Reihenfolge, als es die Gesetze der Perspektive erfordern, ist hier natürlich keine umgekehrte, aus der Tiefe des Bildes herausgesehene Perspektive, sondern allein durch die Reliefzone und ihre Füllung bedingt. Die dekorative Flächenfüllung macht den archaischen Charakter dieses Reliefs aus und entspricht einem archaischen Naturalismus der spätromanischen Reliefskulptur überhaupt. Vgl. Marientympanon in Straßburg.

Fig. 2: Giovanni Pisano, der bethlehemitische Kindermord, von der Kanzel in S. Andrea in Pistoia (1301). Das dekorativ darstellende Scheinrelief des Nicc. Pisano ist hier zur barock-dramatischen Bewegung gesteigert, aber durchaus in den Grenzen der Reliefzone und mit weniger offenkundiger, aber vorhandener Verstärkung der oberen Figuren. Die Einstellung der Figuren in reliefmäßige frontale Schulterhaltung ist wie bei Niccolo noch durchzufühlen. Die Leidenschaft der Darstellung wird durch die archaische Gebundenheit eher gesteigert als gehemmt, da diese das Gewühl und die ausdrucksvoll wirkende Verrenkung des Körpers unterstützt. Die dekorativ flächenschmückende und ausfüllende Tendenz ist am deutlichsten spürbar an den linken Randfiguren. Den trotz ihrer Naturalistik und Ausdrucksfähigkeit archaisch zu nennenden Charakter dieser Reliefs überwindet erst Andrea Pisano.

Fig. 3: Vittorio Ghiberti. Rahmung um die Tür Andrea Pisanos am Baptisterium in Florenz (1464). Ganz ohne Wahrung einer Reliefzone, wie Blumenkränze oder Girlanden, die an die Tür herangehängt sind. Die Dekoration ist unarchitektonisch, eine freie Zutat, die Darstellung naturalistisch. Naturalistischer Wandschmuck.

Fig. 4: Lorenzo Ghiberti, Isaaks Opfer (1401). Florenz, Bargello. Relief, in Konkurrenz mit Brunelleschis Relief gleichen Inhaltes entstanden. Hier ist die Kernfläche mit einem Kulissenbau belegt, auf den als Szenerie sich alle Bewegungen und Haltungen der Figuren erstrecken. Weder diese Felspartien noch die Figuren halten eine Reliefzone inne, überall quellen Formen über die architektonische Grenze des rahmenden Feldes. Die Reliefhaltung Abrahams, von dem frei vor den Körper gelegten Arm abgesehen, ist hier sinnlos und macht die Gebärde Abrahams geziert und steif. Das Knieen Isaaks ist ganz unreliefmäßig, eine Tiefenbewegung von hinten nach vorn. Die Kernfläche ist nur noch Hintergrund, vor dem das Drama sich abspielt wie auf dem schmalen Raum zwischen Vorhang und Rampe einer Bühne. Dieses Drama ist ganz als Darstellung in sich, ohne architektonische Rücksichten bedeutend. Die Reliefmäßigkeit der Hauptfigur ist sehr ungleichmäßig (der rechte Oberarm, der bei der Parthenonfigur Tafel II, Fig. 3 gerenkt war, kommt hier nach vorn) und ist nur eine Reminiszenz an ältere Darstellung, aber nicht etwa von höherem Wert gegenüber den freier dargestellten übrigen Figuren, sondern im Zusammenhang der Darstellung von größter Stillosigkeit. Die Kritik vom architektonischen Standpunkt kann sich nur auf die Haltung des Gesamtreliefs beziehen, nicht aber auf einzelne Teile des Reliefs. Die Unwahrscheinlichkeit übereinandergestapelter Figuren des dekorativ darstellenden Reliefs der Protorenaissance ist bei diesem echten Naturalismus der Renaissance aufgegeben. Naturalistische Wandskulptur.

Fig. 5: Donatello, Salome-Relief am Taufbrunnen in S. Giovanni zu Siena (1425). Ganz ein plastisches Gemälde mit den Mitteln der Raumillusion durch stufenweise Verflachung der Formen nach der Tiefe zu, Verkleinerung der Gegenstände mit zunehmender Entfernung vom Bildrand, Überschneidungen und perspektivischen Linien. Von einer Kernfläche kann nicht mehr geredet werden, da jede sichtbare Fläche illusionär weit hinter der Fläche liegt, die als Metallkern das Relief in der

Digitized by Google

Architektur darstellt. Der Hintergrund scheint sich überhaupt in unbestimmte Ferne zu verlieren. Der illusionistisch vorgetäuschte Raum, das Unplastische des Leeren und Luftigen wird wichtiger als feste Formen und Bewegungen der Körper. Selbst die Figuren vorn in der ersten Raumschicht ordnen sich räumlich im Rundkreis und lassen die Mitte frei. — Panoramatisch darstellendes Relief, da die Figur des das Haupt präsentierenden Mannes fast freifigürlich gearbeitet ist.

Fig. 6: Donatello, Kreuzabnahme. Kanzelrelief in S. Lorenzo, Florenz. Aus der spätesten Zeit des Künstlers. Dieselbe Steigerung in der Leidenschaft des Ausdrucks, der Unklarheit der Formen und Häufung von Menschen und Formen nach Ghibertis und dem Salome-Relief, wie in den Reliefs Giovanni Pisanos nach denen Niccolos. Schwer herauszuerkennen sind als Grundpfeiler der Darstellung der Leichnam Christi auf dem Schoß der Mutter, die mit weitausgreifendem Arm den Kopf stützt, während Joseph von Arimathia den Körper bei den Knieen gefaßt hält, und zwei wie rasend klagende Frauen. Abgesehen war es auf einen beunruhigenden, quälenden Mengeneindruck und wirre fließende Falten, die durcheinanderquellen wie das Geschrei der Weiber durcheinandertönt. Die Darstellung ist durchaus illusionistisch in der Art eines Fernbildes auf impressionistischen Gemälden, ausschnittmäßig mit kühnen und zufällig wirkenden Überschneidungen an dem oberen und den seitlichen Bildrändern, mit geringer und wenig auffallender Scheidung der Distanzen sowohl der Formenschichten jeder Figur wie der Figuren voneinander und mit unklarer, verschwimmender Ansicht der Gegenstände. Der Eindruck einer unübersehbaren Menge ist unabweislich. — Impressionistisch darstellendes Relief.

Das trotz klassizistischen, gotisierenden Formen und Gebärden naturalistisch nachbildende Relief Ghibertis, die klassisch abgewogene Raumdarstellung des Salome-Reliefs und das seelisch wie optisch beunruhigende, auf Moment- und Gesamtblick ausgehende Kanzelrelief Donatellos bezeichnen drei Stufen der Kunstentwickelung der Renaissance in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die alle im Gegensatz zum plastisch-dekorativen und architektonischen Relief des Mittelalters auf freie Darstellungen abzielen.

Digitized by Google

1

2

Digitized by Google

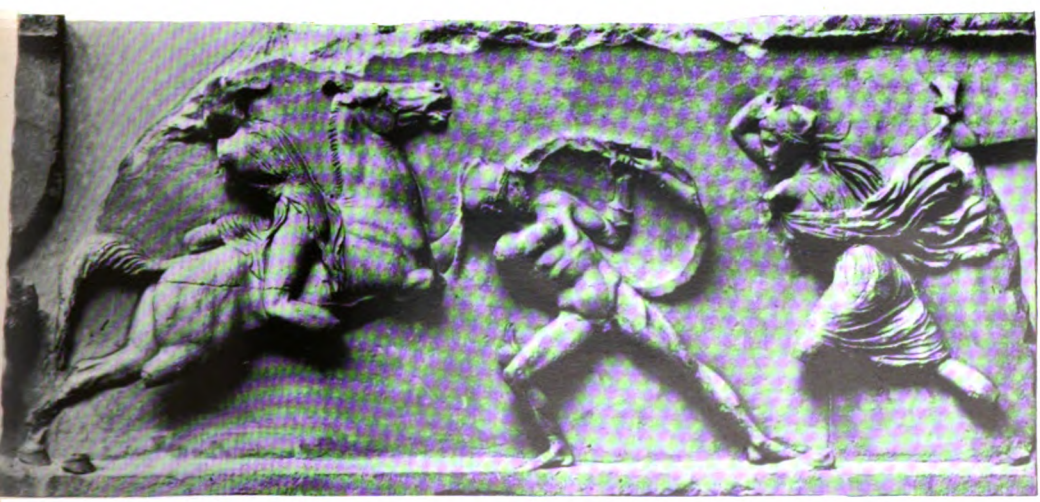
LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

Digitized by Google

1

2

3



4

Digitized by Google

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

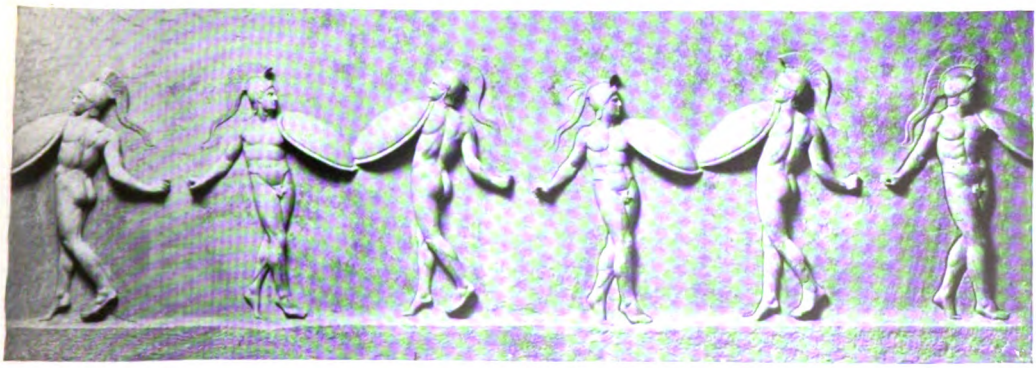
Digitized by Google

1

2

3

4



5

Digitized by Google

Digitized by Google

1

2

3

4

5

6

Digitized by Google

Digitized by Google

VIII.

Der Begriff der Einheit.

Von

Richard M. Meyer.

Man hat oft darauf hingewiesen, daß die wissenschaftliche Analyse sich derjenigen Stoffe zuletzt bemächtigt hat, die uns am nächsten liegen: die Chemie hat sich viel eher mit kuriosen Giften beschäftigt, als mit der Luft. Freilich liegt das nicht bloß an der zentripetalen Bewegung der Wissenschaften, die alle mit Kuriositäten beginnen und beim Alltäglichen aufhören — »wir fingen mit den Sternen an und enden mit den Hühneraugen!« —, sondern auch an der besonderen Schwierigkeit, die gerade die häufigsten, gewohntesten Dinge dem wissenschaftlichen Erfassen bieten.

Es kann scheinbar keinen einfacheren Begriff geben als den der Einheit. Man operiert mit ihm überall wie mit einer wohlbekannten Persönlichkeit. So in der Ästhetik, wo er eine zentrale Rolle spielt. Hegel (Ästhetik Bd. I, S. 135, 137) unterscheidet wohl Arten der Einheit und trägt dabei auch zu der allgemeinen Charakteristik des Begriffs bei, setzt ihn doch aber schließlich als bekannt voraus, was Fr. Th. Vischer (»Das Schöne und die Kunst« § 4, 8) durchaus tut. Anderswo mögen sich immerhin Definitionen auftreiben lassen; das Deutsche Wörterbuch (Bd. 3, S. 198) gibt für den »erst seit dem vorigen (18.) Jahrhundert in Schwang gekommenen, früher noch nicht hergebrachten Ausdruck« Nachweise, aber keine Erklärung.

Diese Nachweise aber führen wenigstens auf einen wichtigen Punkt. Neben der seltenen Verwendung im Sinne von »Einigung, Eintracht« unterscheidet J. Grimm eine doppelte: die von Einzahl, griechisch μονας, und die ideelle Einheit. Um die letztere handelt es sich für uns, zunächst aber um ihr Verhältnis zu der ersten.

Schon der schlichte arithmetische Begriff der Einheit ist keineswegs so uralt und selbstverständlich, wie man denken möchte; wobei man von der Schwierigkeit, die Zahl als solche zu definieren, ganz absehen kann; Dedekinds glänzende Lösung führt diese Einheit auf allgemeinere Begriffe zurück. Das Zeugnis der indogermanischen Sprachen beweist jene Schwierigkeit. Erstens ist die Zahl »eins« wahrscheinlich jünger

Digitized by Google

als die anderen einfachen Zahlen: man hob eben ursprünglich die Zahl nur hervor, wo es wirklich auf Zählung ankam. Wenn einer beim Brautkauf sechs Ochsen zahlen sollte (»zahlen« und »zählen«!), so mußte wohl die Sechszahl ausgesprochen werden; wenn ein Stier gefallen war, genügte es zu sagen: »Stier ist gefallen«. Zweitens ist auch der sogenannte »unbestimmte Artikel« eine Erfindung zwar fast aller Sprachen unseres Sprachstammes, aber doch nicht aller, und eine späte: wo man ausdrücken wollte, daß »ein beliebiger Sklave« eine Botschaft bringen sollte, kam es eben auch zunächst nur auf den Überbringer der Botschaft an und nicht auf sein Einordnen in eine mehrere Exemplare bergende Kategorie. — Die ausdrückliche oder unbetonte Nennung der Einzahl ist also erst allmählich entstanden: bei der Zählung aus dem »Systemzwang«, aus dem ästhetischen Bedürfnis, die Zahlenreihe zu vervollständigen; bei der Nennung aus dem Gegensatze zur bestimmten Zahl, die den »bestimmten Artikel« erzeugt: »ein Sklave« ist »ein beliebiger«, »der Sklave« gerade dieser Knecht.

Aber immerhin schwebte der arithmetische Begriff doch längst dunkel oder auch klar vor, da er einen eigenen Ausdruck fand: dafür zeugt wieder die Sprache mit ihrer Unterscheidung von Singular und Plural. Die Einzahl wurde eben von allen anderen Zahlen abgehoben. (Auch der Dual bedeutet eigentlich »ein Paar«, also eine Einheit: die beiden Augen, Ohren, Hände, Füße oder auch — später! — die Eltern werden als eine zweiteilige Einheit aufgefaßt.) Ganz anders aber steht es mit jenem Begriff der »ideellen Einheit«.

Was bedeutet er? Nun, eben: eine ideelle Einheit, d. h. eine solche, die eigentlich keine ist, sondern die wir nur begrifflich dazu machen. Und wieder hilft uns die Sprache, die Entstehung dieses Begriffes — den wir noch näher betrachten müssen — zu verstehen.

Wir haben schon in sehr frühen Sprachschichten — wenn auch gewiß nicht in den ältesten — zweierlei solche »ideelle Einheiten« in sprachlicher Sonderbenennung. Die eine entsteht aus der Zählung selbst. Indem ich mehrere Exemplare einer Art mit einem Wort benenne, stelle ich eine künstliche Einheit her. »Drei Schafe« sind eine Dreiheit, zusammengefaßt gegen die ganze übrige Herde. »Ich habe drei Söhne«: es ist eine Größe gebildet, die für sich dasteht. — Man denke ja nicht, daß das absolut unvermeidlich ist. Denn das älteste Zählen, wie wir es bei allen primitiven Völkern treffen und bei allen kultivierten aus den Namen von Maßen und dergleichen erschließen können, stellt keineswegs solche Einheiten her. Hebe ich drei Finger auf, so wird damit nur gezählt, d. h. das Aufgreifen von drei Exemplaren symbolisch angedeutet; aber ein Zusammenfassen fehlt. Es ist, als schöpfe ich mit der hohlen Hand aus dem Fluß; ich nehme etwas

Digitized by Google

aus dem Wasser, aber ich bilde kein festes Maß, wie wenn ich mit einem Hohlmaß schöpfe.

Diese Mechanik des arithmetischen Bildens höherer Einheiten wiederholt sich nun aber noch auf höherer Stufe. Jede Zahl ist an sich schon eine künstliche Einheit (und ebendeshalb von der Eins, der natürlichen Einheit, prinzipiell verschieden). Nun aber werden bestimmte Zahlen sozusagen zu festen Hohlmaßen, um ein für allemal bestimmte Größen abzusondern. Als König Xerxes sein Riesenheer zählen wollte, ließ er die Soldaten in große Gehege treiben, deren jedes eine feste Zahl aufnahm. Anders macht es die Sprache auch nicht, wenn sie Zahlensysteme aufstellt. So also das Dezimalsystem, das die Welt erobert hat wie die Indogermanen und durch die Indogermanen. Jede »Zehnheit« ist eine höhere Einheit; man zählt »dreißig« nicht durch, sondern treibt je zehn in eine Hürde und zählt die Hürden; nur was übrig bleibt, wird einzeln gezählt: »fünfunddreißig«. (Besser, wie in manchen Sprachen, in umgekehrter Folge: dreißig und fünf.) Ebenso dann wieder bei größeren Gehegen: hundert, tausend.

So entstehen also aus der Praxis des Zählens »ideelle Einheiten«. Sie beruhen auf dem Begriff der Reihe, d. h. der lückenlosen Folge gleichartiger Exemplare. Das heißt also: die höheren Zahlen als ideelle Einheiten setzen zweierlei voraus: Gleichartigkeit und Kontinuität der gezählten Objekte. Einen Apfel und zwei Birnen kann man bekanntlich nicht addieren; will man es doch, so muß man durch Verwandlung die Gleichartigkeit herstellen: »drei Früchte«. Und jede Zahl setzt die Möglichkeit lückenlosen Abzählens voraus. Fehlt zwischen Nummer vier und Nummer sechs ein Stück, so ist eben keine Zehnzahl vorhanden, sondern nur eine kleinere Zahl.

Neben diesen Gruppenworten, den Kardinalzahlen, besitzt nun aber die Sprache noch andere: die Kollektiva.

Kollektiva sind Worte, die eine beliebige Anzahl gleichartiger Dinge zusammenfassen. So also unsere häufigen deutschen Worte mit dem Präfix ge—: »Gebüsch« d. h. eine Sammlung von Büschen; »allerlei Getier« d. h. mancherlei Tiere verschiedener Art. — Das Kollektivum ist also formell ein Singular, inhaltlich ein Plural; und diese Doppelheit tritt im Griechischen so stark hervor, daß aus dem singularischen Kollektivum erst eine Pluralform entwickelt ist. Im Griechischen regiert bekanntlich das Neutrum Pluralis des Substantivs sein Verbum im Singular: es heißt nicht »die Weiber sind gestorben«, sondern »die Weiber ist gestorben«, weil die Form »die Weiber« ursprünglich ein Singularis des Kollektivums ist, wie wenn man etwa im 17. Jahrhundert sagte: »Dem Sultan folgte sein Frauenzimmer« d. h. sein Harem, seine Weiber.

Digitized by Google

Auch das Kollektivum also schafft aus Einheiten gleicher Art eine künstliche Einheit; denn die Gleichartigkeit wird auch hier vorausgesetzt. Das Gebüsch besteht eben (für die Anschauung) aus lauter Büschen, das Gesträuch aus lauter Sträuchen. Natürlich ist aber die Zusammensetzung nicht immer so handgreiflich gekennzeichnet wie in diesen Beispielen. Neben denjenigen Kollektiven, die sich schon formell als solche zu erkennen geben, stehen einfache, nicht abgeleitete Worte mit gleicher Bedeutung: ein Heer d. h. eine Ansammlung von Soldaten; eine Schar, eine Reihe; oder noch unbestimmter: eine Menge, eine Masse, ein Haufen. Immer aber bleibt der Begriff einer beliebigen Anzahl gleichartiger Exemplare: eine Schafherde besteht nur aus Schafen, ein Bienenvolk nur aus Bienen.

So weit also sind beide Arten von Größenwerten untereinander wesensgleich: beide bilden aus einer Anzahl von Einheiten, natürlichen Einheiten, eine neue, künstliche Einheit. Aber es ist ein doppelter Unterschied vorhanden. Erstens: die Anzahl ist bei den Numeralien bestimmt, bei den Kollektivis unbestimmt; und zwar so, daß das eine wie das andere wesentlich zu der Gattung gehört. Bei den Zahlworten ist das eine ohne weiteres klar: es gibt eben nur in der Anekdote ein Staunen, wenn man ein Quartett bestellt und »nur lumpige vier Kerls« kommen. Aber es ist ebenso wesentlich, daß die »Menge«, die »Masse«, die »Schar«, der »Haufen« keine bestimmte Zahl von Menschen darstellen, daß man nicht weiß, wie viel Büsche im Gebüsch stecken. (Hierauf beruht ja der bekannte sophistische Trugschluß von dem einen Korn, das den Haufen macht!) Natürlich kann sekundär eine solche Benennung für Gruppen von bestimmtem Umfang eintreten: wir können angeben, wie viel Mann eine Schwadron, ein Armeekorps enthält; ursprünglich aber dient die Kollektivbezeichnung gerade zur Ersparnis des Zählens. Gerade wie der Pluralis lediglich ausdrückt, daß mehr als ein Exemplar da sind — »hier sind Schuhe«: nicht bloß einer, der uns nichts helfen würde —, so sagt auch das Kollektivum lediglich, daß eine größere Anzahl da ist (mehr als man mit den Augen abschätzen kann, müssen es schon sein): »draußen steht ein Haufen Leute«; ob es nun zwanzig oder dreißig sind, weiß ich nicht, ist auch gleichgültig.

Das also ist die erste Verschiedenheit zwischen Zahlworten und Kollektivworten. Wichtiger noch ist die zweite: nur das Kollektivum betont die Einheitlichkeit der Gruppe.

Liegen zwanzig Äpfel übersichtlich nebeneinander auf dem Tisch, nun so sind es eben zwanzig einzelne Stück. Werfe ich sie zusammen, so wird ein Berg daraus, in dem die Individualität der Äpfel verschwindet. Lasse ich in einem Garten zehn Sträuche anpflanzen,

Digitized by Google

so schwebt es mir vor, wie der eine nach dem andern oder neben den andern gesetzt wird: sie bleiben eine rein arithmetische Einheit. Sehe ich ein Gesträuch, so empfinde ich die vielleicht ebenfalls zehn Sträuche, die beieinander stehen, als Teile eines Ganzen: sie bilden eine begriffliche Einheit. Der Gesamtbegriff ist Herr über die Teile geworden. Die zahlenmäßige Einheit bildet nur eine Vorstufe zu jenem Maß der Einheitlichkeit, das hier erreicht wird. Ein Heer, ein Volk, eine Generation — ich fühle das Gemeinschaftliche, das Gleichartige der Teile stärker als die tatsächliche Getrenntheit und Verschiedenheit der Krieger, Bürger, Zeitgenossen, die Vorstellung wirkt einheitlich.

Beide Verschiedenheiten hängen offenbar zusammen. Die bestimmte Zahl zwingt uns, an die Zusammengesetztheit zu denken. »Die französische Plejade«: unwillkürlich fragt man, wer denn die sieben Dichter waren. (Denn natürlich wirken metaphorische Zahlworte wie gewöhnliche: ob ich sage, daß ich acht Gäste bei mir sah oder daß wir bei Tisch die Zahl der Musen hatten, ist einerlei.) Die unbestimmte erlaubt dagegen, von einem Achten auf die Bestandteile abzusehen.

Dennoch ist das Entscheidende schon unterhalb dieses Unterschieds zu suchen. Man bildet Kollektiva, nicht weil man keine Lust hat zu zählen, sondern weil die Gleichartigkeit der Teile stärker betont ist. Man faßt zehn Äpfel nicht zu einer eigentlichen Einheit zusammen, und zwanzig oder hundert auch nicht; wohl aber Sandkörner zum Sandhaufen oder gar Wassertropfen zum Bad, Fluß, Wasserfall, zur Pfütze, zum Meer.

Besonders stark aber wird die Gleichartigkeit dann betont, wenn sie erst geschaffen wurde: wenn eine bestimmte Auslese zu gewissen Zwecken vorherging. »Ein Rudel Hunde« läßt die einzelnen Tiere immer noch deutlich unterscheiden, wie sie sich balgen, um die Wette laufen und bellen; aber »die Meute«, eigens zu dem Zweck der Jagd zusammengestellt und dressiert, ist ein einheitliches Werkzeug. Ein »Haufen« Abenteurer wird zu einer »Schar«, wenn sie sich zu einem gemeinsamen Unternehmen, etwa unter einem Führer, einigen, und die Schar ist eine geschlossene Einheit auch für unsere Vorstellung.

Über diese Stufe geht die Sprache in der Bildung künstlicher Einheiten nicht heraus. Wohl aber die Wissenschaft und insbesondere die Philosophie. Ihnen ist es eigentümlich, Einheiten zu bilden, bei denen die Verschiedenartigkeit der Teile wesentlich ist!

Natürlich muß immer die Möglichkeit bleiben, einen Generalnenner für diese zu finden, und wäre es schließlich eben nur diese Bezeichnung »Teile«! Denn man nehme nur solch einen Begriff wie »Natur«. Die Übereinstimmung aller der Gegenstände oder Erscheinungen, die dazu

Digitized by Google

gerechnet werden, besteht eben nur darin, daß sie »natürlich« sind, d. h. Teile der Gesamtheit von Gegenständen oder Erscheinungen, die wir als »Natur« zusammenfassen....

Oder doch nicht? Liegt hinter der unendlichen Verschiedenheit dieser Bestandteile vielleicht doch auch hier eine Gleichartigkeit? vielleicht gar eine Gleichartigkeit von höherer Stufe, um so viel höherer als in den Kollektivworten, wie diese selbst eine höhere Stufe der Gleichartigkeit den Zahlworten gegenüber besitzen.

Allerdings: das Wesen der rein begrifflichen Einheit liegt darin, daß die unter sich durchaus verschiedenartigen Bestandteile lediglich in ihrer Beziehung auf den Gesamtbegriff gleichartig sind. Wo die Zahlworte eine arithmetische, die Kollektiva eine, ich möchte sagen physikalische Einheit aufweisen, finden wir hier eine teleologische Einheit. Oder: wo in den beiden Fällen der sprachlichen Gruppenworte aus einer Summierung von Einzelfällen eine Gesamtvorstellung gebildet ward, ist hier die Zerlegung einer einheitlichen Vorstellung in Einzelerscheinungen wesentlich — aus denen freilich ursprünglich auch hier die Gesamtvorstellung erst erwachsen ist. Die arithmetische Einheit entsteht, indem man eine bestimmte Anzahl von Objekten so zusammenfaßt, daß an ihrer Selbständigkeit nichts geändert wird; die kollektive, indem man hierbei die Selbständigkeit zu Gunsten der Gesamtvorstellung zurücktreten läßt; die rein begriffliche, indem man die Bestandteile und die Gesamtvorstellung gleichzeitig in ihren gegenseitigen Beziehungen zu erfassen versucht.

Um die Schlagwörter der Romantik anzuwenden: im ersten Fall haben wir eine mechanische Gruppierung, im letzten eine organische; die Kollektivbegriffe nehmen eine Mittelstellung ein.

Der Staat, die Statistik, der Philister, meinen die Romantiker, verstehen nur zu zählen. Aber die höchste Wissenschaft, die Philosophie, und ebenso die Kunst, und so erst recht Gott selbst gestalten, d. h. sie bringen lebende, lebenskräftige Organismen hervor. Ein Organismus ist eine ideelle Einheit im höchsten Sinne des Wortes, d. h. von der Art, daß sowohl die Einheitlichkeit als auch die Idealität von höherem Range sind als bei anderen künstlichen Einheiten.

Worin also besteht das Wesen einer solchen Einheit?

Sie hat die Kennzeichen der früheren völlig abgestreift. Sie kann der Kontinuität entbehren, die für die Reihe und doch in leichterer Anwendung auch für den Kollektivbegriff unentbehrlich ist; sie will die Gleichartigkeit der Teile nicht, die die anderen Gruppenworte voraussetzen. Um Beispiele dafür aus dem Gebiet der ideellen Einheiten beizubringen: man betont seit Herder, daß jedes Drama Shakespeares eine höchst geschlossene Einheit bilde — trotz der Sprünge in der

Digitized by Google

Handlung, trotz der Lücken in der Zeitfolge, die ein Stück wie das »Wintermärchen« so charakteristisch von einer französischen Tragödie mit ihren »drei Einheiten« scheiden. Oder: man hebt hervor, daß ein Volk umsomehr Volk sei, je selbständiger die Klassen der Gesellschaft, die Berufsstände einander gegenüberstehen. Gerade daß die Kontinuität und die Gleichartigkeit der Teile mangeln, soll diese Organismen erst ganz organisch machen. Denn damit alle Teile auf den geheimen Mittelpunkt, die Seele des Ganzen Bezug haben können, können sie nicht in einer flachen Reihe angeordnet sein; damit die »Einheit in der Verschiedenheit« oder »in der Mannigfaltigkeit« — denn hierin eben sehen sie das Wesen des natürlichen wie des künstlichen Organismus — gewahrt bleibt, dürfen die Glieder nicht selbst schon untereinander gleichartig sein.

Also ist hier die Einheit von einer ganz anderen Art als bei den anderen Fällen der vereinheitlichenden Gruppenbildung.

Man nehme irgend einen »Organismus«: eine Pflanze, ein Tier, einen Wald, ein Volk. Worin besteht ihre Einheitlichkeit? Weshalb besitzen sie eine solche in höherem Grade als eine Hundertschaft oder ein Gesträuch? eine Menge?

Eine Definition mißglückt, die nahe zu liegen scheint: ein Organismus sei eine Zusammenordnung von Teilen, aus der kein Teil ohne Schädigung des Ganzen entfernt werden kann. Das trifft für die Zahlbegriffe zu: nimmt man von der Dekade ein Stück, von der Woche einen Tag, so hören sie auf Dekade oder Woche zu sein. Für die Organismen trifft's nicht zu. Entfernt ein Blatt von der Rose; laßt den Hirsch die Hörner verlieren; rodet Bäume im Wald aus; laßt einen Teil des Volkes auswandern — sie bleiben begrifflich unverändert. Ebenso bei Zuwachs; wenn die Rose aufblüht, wenn der Mensch wächst, der Wald zunimmt.

Aber auch eine historische Ableitung genügt nicht, obwohl den Romantikern so etwas vorschwebt. Etwa: ein Organismus sei eine aus innerer Notwendigkeit, ohne äußeren Zwang erwachsene Zusammenordnung von ursprünglich selbständigen Teilen. Das paßt auf das Gebüsch, auch auf den Wald, vielleicht (was zwar neuere Theoretiker wie Eduard Meyer bestreiten) auf das Volk; es mag sich metaphorisch auch auf das Kunstwerk anwenden lassen. Aber es schließt den Menschen, das Tier, die Pflanze aus, die nicht aus solchen Teilen erst zusammenwachsen; und es schließt eine Gruppierung wie etwa der vier Jahreszeiten oder der vier Elemente nicht aus, die doch keine Organismen, sondern bloße Zusammenzählungen darstellen.

Der Organismus als ideelle Einheit wird vielleicht am besten so zu definieren sein: es ist eine Zusammenordnung von unter sich über-

Digitized by Google

wiegend verschiedenartigen Teilen, die in dieser Zusammenordnung ein zweckmäßiges Ganzes ausmachen.

»Überwiegend verschiedenartigen Teilen«, sagen wir, denn wir dürfen die partielle Gleichartigkeit nicht ausschließen. Besteht doch z. B. der physiologische Organismus aus zahllosen gleichartigen Zellen, Blutkörperchen u. s. w. bis hin zu den Haaren. Aber allerdings sind dies sozusagen nur Unterteile; die eigentlichen Teile des Organismus sind unter sich verschieden, wie denn gleich die Haare mit den Blutkörperchen oder die Beine mit der Nase nichts gemein haben. Eben aber durch diese Verschiedenartigkeit der Bestandteile ist deren Arbeitsteilung und damit die unendlich gesteigerte Zweckmäßigkeit des Organismus erst ermöglicht. Denken wir uns eine gut gegliederte Beamtenschaft: natürlich muß der Torschreiber ein ganz anderer Mensch sein als der Generalsteuerdirektor, und der Schullehrer ein anderer als der Gendarm; tüchtige Beamte sind nicht »fungibel«, sondern jeder gehört an seinen Platz. — Hierin also liegt die fundamentale Verschiedenheit des Organismus von dem Kollektivum. Besuche ich ein Gebirge, so treffe ich, wohin ich mich auch wende, Berge; zerlegt der Anatom einen Körper, so findet sein Messer die verschiedenartigsten Bestandteile; verschiedenartig nach Wesen, Masse, Verteilung, Funktion, Wichtigkeit.

»In dieser Zusammenordnung« — ein Ausdruck, der die Entstehungsweise unberührt läßt. In der Tat glauben wir nicht mit romantischer Gewaltsamkeit zwischen den »gemachten« und »gewachsenen« Organismen einen Strich machen zu dürfen. Was die Natur schafft, wird gewiß organisch sein; und weil wir die so entstandenen ideellen Einheiten hereinbeziehen, schließen wir die bloßen Reihen als notwendig mechanische Zusammenordnungen von unserer Definition aus. Aber was der Mensch schafft, oder auch die Menschen, das kann an Zweckmäßigkeit und Einheitlichkeit mit allen Werken der Natur oft den Kampf aufnehmen. Nirgends zeigt sich unser Abrücken von der romantischen Ästhetik mächtiger als hierin. Was Lotze zaghaft andeutete: der neue Schönheitsbegriff der reinen Zweckmäßigkeit, das ist uns geläufig geworden — gerade weil wir in fortschreitender Poetisierung der Wirklichkeit über das Programm der Romantiker noch herausgingen. Eine Maschine, an der kein Rädchen unnütz ist und keins das andere stört, wirkt auf uns wie ein Organismus: wenn es der Triumph La Mettries war, den Menschen zu einer Maschine zu machen, ist es der unserer Zeit, eine Maschine beinahe zu einem lebendigen Wesen zu machen, »so seiend«, wie Goethe von den Naturdingen sagt. Oder wir sprechen von dem Organismus des Staates und haben viel mehr Recht dazu, als die spielende Riesenmetapher Schäffles

Digitized by Google

vom »sozialen Körper« erweisen konnte. — Nicht wie es ward, sondern wie es geworden ist — das macht das Wesen des Organismus aus. Ein Volkslied kann diese Bedingungen erfüllen, aber die kunstvolle Dichtung eines großen Künstlers tut es erst recht.

»Ein zweckmäßiges Ganzes« — hier liegt der Kern unserer Auffassung. Wir wiederholen: nicht wie es ward, entscheidet, sondern wie es geworden ist. Ob dem Werden ein bewußter Plan vorlag, ob der Kampf ums Dasein oder vielleicht gar der Zufall die Zweckmäßigkeit zu stande brachte — dies haben wir hier nicht zu erörtern: der Begriff ist teleologisch, d. h. auf die Beurteilung des erreichten Zwecks gerichtet, aber die Auffassung braucht deshalb noch nicht teleologisch zu sein. — »Zweckmäßig« also das heißt so geordnet, daß die Teile in dieser Gruppierung unendlich mehr leisten, als sie einzeln oder in anderen Gruppierungen leisten könnten. (Aber nur der Positiv ist verbürgt: es ist wohl noch eine zweckmäßigere Anordnung denkbar, die sich durch eine wieder andere Gruppierung erreichen ließe: womit die Vervollkommnung Spielraum behält. Die Naturtheologie und -teleologie der Frommen im 17. und 18. Jahrhundert schloß sie aus, weil sie in der Organisation jeder Spinne, jeder Ameise, jeder Rose den höchsten Grad von schöpferischer Weisheit bereits erreicht sah; der Darwinismus hat uns anders denken gelehrt.) Die Ordnung leistet also, mit Wundt zu sprechen, eine »schöpferische Synthese«, was eben der bloße Mechanismus nicht kann. Zehn Arbeiter, beliebig aufgestellt, tun die Arbeit von zehn Durchschnittsmenschen; zweckmäßig organisiert, vielleicht die von zwanzig. Hierin liegt ja der ungeheure Vorteil der geschäftlichen und industriellen Arbeitsteilung.

Endlich: »ein Ganzes«. Das ist nun freilich beinahe tautologisch: wir erklären »Einheit«, indem wir den Begriff »ein Ganzes« in die Definition einsetzen. Aber bloße Tautologie ist's doch wohl nicht. Denn »ein Ganzes« hat Eigenschaften, die in der »Einheit« von vornherein nicht notwendig liegen. Gemeinschaftlich besitzen beide Begriffe das wichtige Merkmal der Abgrenzung gegen die übrige Welt, der Geschlossenheit; ein Ganzes aber besitzt diese Abgrenzung nicht bloß gegen die Außenwelt, sondern (begrifflich) auch gegen seine Teile. Hierin eben liegt ja der höhere Rang dieser Einheiten. Ein Mensch ist etwas völlig anderes als jeder seiner Teile, ein Staat (trotz Ludwig XIV. und seinem *»l'état c'est moi!«)* etwas völlig anderes als jeder Bestandteil seines Organismus; während ein Gebüsch vom Busch, ein Gebirge vom Berge nur dem Umfang nach verschieden ist. Mindestens bestehen sie aus völlig identischen Bestandteilen.

Mit dieser Definition bewaffnet können wir, wie ich glaube, den Einheitswert der verschiedensten Gesamtbegriffe mit Leichtigkeit fest-

Digitized by Google

stellen. Denn es gibt auch solche, bei denen er höchst problematisch ist.

Nehmen wir zwei der umfassendsten heraus. Das Wort »Welt« (oder Synonyma wie »Universum«) kann lediglich ein »Massenwort« sein, um die Gesamtheit aller existierenden Dinge auszudrücken. In diesem Sinn kann von der Einheit der Welt lediglich in der mathematischen Bedeutung gesprochen werden; sonst aber ist es ein durchaus leerer Begriff, der eine unendliche Masse von Bestandteilen völlig unverändert läßt: es ist lediglich der letzte unbesteigbare Gipfel der durch Summieren geschaffenen Reihe. — Wer dagegen an durchgehende Zweckmäßigkeit dieser Welt glaubt — mag sie nun durch einen Gott als Mittelpunkt getragen werden, oder durch das geheime Streben zahlloser Monaden, oder wie sonst —, für den ist die Welt ein Organismus, der höchste aller Organismen, weil von der größten Einheit bei der größten Verschiedenartigkeit seiner Elemente.

Der gleiche Unterschied gilt von der »Geschichte«. Sie wird von ihren Verächtern für ein bloßes Konglomerat von Tatsachen erklärt — die wirkliche, nicht bloß die geschriebene Geschichte! —, und der Begriff der Kontinuität, hier zeitlich wie bei der Welt räumlich anzuwenden, könnte sie (wie wir gesehen haben) vor diesem Vorwurf noch nicht schützen. Lediglich der Entwicklungsgedanke, wie immer gefaßt, vermag diese Vorstellung von einem bloßen Sammelbegriff zu dem einer ideellen Einheit zu erheben.

Das bloße numerische Zusammenfassen also schafft noch keine Einheiten — was in der Periode des »Monismus« besonders eingeschärft werden muß. Dadurch, daß die simplifizierende Tendenz der Wissenschaft einheitliche Gesamtnamen schafft (wie »Kraft«, »Stoff«, »Energie«), ist eine schöpferische Synthese noch nicht verbürgt. Es gibt einheitbildende Gedanken, die für unsere Anschauung eine neue Zweckmäßigkeit schaffen: nur wo sie wirken, können wir solche Massenbegriffe in der Form des Organismus anschauen — womit freilich ihre Zweckmäßigkeit selbst und somit ihre wirklich organische Natur noch nicht gewährleistet ist. Die wichtigsten einheitbildenden Gedanken (»vereinheitlichend« gäbe nicht ganz denselben Sinn) sind für die Wissenschaft die der Entwicklung, für die Kunst die der Harmonie. Entwicklung ist historische Zweckmäßigkeit, Harmonie ästhetische: beide setzen der Anordnung disparater Elemente ein bestimmtes Ziel und machen deshalb, wenn all diese Elemente zu diesem Ziel in richtige Beziehung gesetzt werden, aus dem Ergebnis der Anordnung ein Kunstwerk.

In diesem Sinn sei noch eine kurze Anwendung auf die schon eben gestreifte Kunst gestattet.

Digitized by Google

In der Auffassung der Einheit, scheint mir, liegt der letzte Unterschied zwischen naturalistischer und idealistischer Kunst, zwischen denen wieder vermittelnd die realistische steht.

Die Kunst, sagt Zola, will ein Eckchen der Natur geben, durch ein Temperament angeschaut; sie will, lehren noch radikalere Naturalisten, einen Ausschnitt aus der Wirklichkeit geben.

Diese letztere Auffassung opfert unbedenklich den Begriff der Einheit im Kunstwerk, den die Ästhetik immer nachdrücklicher für die Hauptsache erklärt hat. Ein Ausschnitt aus der Wirklichkeit — das ist eben nur eine summierte Reihe von Einzelheiten, die da aufhört, wo der Rahmen anfängt. — Aber auch Zola oder Taine mit ihrer Definition geben dem Kunstwerk noch keine Einheit, denn das persönliche Temperament mag (hier zeigt sich der Unterschied der beiden Adjektive!) vereinheitlichend wirken — einheitbildend wirkt es nicht, solange es eben nur ein Stück Natur geben will. Es mag die Gegenstände einheitlicher stilisieren — ein Organismus entsteht nicht durch die Nachbildung zufälliger Gruppierungen.

Soll also das Kunstwerk ein Organismus sein, so ist ein einheitbildender Faktor nötig. Wir nennen ihn Komposition: die Komposition unterscheidet die realistische und idealistische Kunst von der sie ablehnenden naturalistischen. Die Komposition ist die Herstellung einer abgestimmten Harmonie zwischen den Figuren, Farben, Worten, sie ist der Ausdruck ästhetischer »Zielstrebigkeit«. — Aber sie kann übertrieben werden; sie kann so weit getrieben werden, daß sie statt Mittel Zweck wird. Dann ist das Werk nicht mehr eine zweckmäßige Anordnung, weil in der Gruppierung die Teile dann nicht mehr, sondern weniger bedeuten und leisten, als außerhalb derselben. Jede einzelne Figur in Kaulbachs »Zeitalter der Reformation« könnte wirken — die Komposition vernichtet sie. Das ist die Klippe: die übertreibende Komposition führt in den akademischen Idealismus, in das mechanische Arrangement — das Gegenbild zur mechanischen Naturnachahmung! Zwischen beiden aber mitteninne steht ein gesunder Realismus, der die ursprünglich selbständigen Teile so zu erfassen, zu durchdringen, zu ordnen weiß, daß jeder gewinnt und ein neues Ganzes entsteht, wie im wohlgeordneten Staate. Der Realismus ist die Kunst der schöpferischen Synthese auf ästhetischem Gebiet.

Historisch aber darf man den Satz wagen, daß, wo die Menschheit selbst fortschreitet, überall ihre Schöpfungen eine immer höhere Einheitlichkeit zeigen — das Dogma Herbert Spencers! Man überblicke nur die literarische Entwicklung! Aus der Novellensammlung bildet sich der einheitliche Roman, der immer strenger Entwicklungsgeschichte einer Seele wird. Aus einer losen Folge von lyrischen und halbepischen

Digitized by Google

Szenen entsteht das Drama, die Vorführung einer Handlung. Mehr und mehr konzentriert sich auch das lyrische Gedicht, das einst ein ordnungsloses Wühlen in Stimmungen war. Ja hier, wie auf anderen Gebieten — auf dem der zentralisierten Staatsomnipotenz vor allem! — kann man zweifeln, ob die Vereinheitlichung nicht schon ihr Maß überschritten hat. Die Nemesis in der Geschichte heißt: Zurücksinken auf frühere Stufen; die Überorganisation führt wieder in die Mechanisierung herab....

Aber wir wollen unserer Studie durch solche Ausblicke und Umgriffe nicht nehmen, wovon sie handelt: die Einheit! Diese machte es nötig, im Verlauf der Abhandlung manches vorzutragen, was in anderer Gruppierung längst gesagt ist: mögen doch auch diese früher selbständigen Elemente in der neuen Zusammenordnung neue Bedeutung gewonnen haben!

Digitized by Google

IX.

Kritische Vorbemerkungen zu einer ästhetischen Farbenlehre.

Von

Emil Utitz.

In kurzer Zeit hoffe ich meine »Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre« veröffentlichen zu können. Sie gaben in zweifacher Hinsicht die Veranlassung zu dem vorliegenden Aufsatz. Einerseits waren sie die natürliche Ursache, daß ich mich mit den im folgenden behandelten Fragen näher beschäftigen mußte, anderseits wollte ich sie nicht allzusehr mit Polemik überlasten, teils aus Rücksicht auf die systematische Darstellung, die darunter leiden würde, teils im Hinblick auf Leser, die nicht dem Verbande der Fachgenossen angehören. Diese Erwägungen bestimmten mich, einige kritische Auseinandersetzungen zu einem besonderen Aufsatz zusammenzufassen, für den ich sowohl in der Wichtigkeit der behandelten Fragen die Berechtigung erblicke als auch in der Hoffnung, durch die folgenden Erörterungen ein wenig zu ihrer Klärung beizutragen.

§ 1. In neuester Zeit hat man viel von den Wirkungen der Farben auf Tiere, Kinder und Wilde gesprochen. Ja manche Forscher meinten sogar: hier läge der wahre Ausgangspunkt für eine ästhetische Farbenlehre; denn alles biete sich hier klarer, einfacher und stärker dar als bei den heutigen Kulturmenschen, die zu sehr intellektualisiert seien, um sich ganz einfachen, sinnlichen Eindrücken hinzugeben, so daß bei ihnen die Gefühlswirkung weit schwächer werde.

Ob es auf Wahrheit beruht, daß die heutige Kulturmenschheit kein inniges Verhältnis zur Farbe hat, werden wir später untersuchen; zunächst aber wollen wir ein grundlegendes Bedenken geltend machen. Immer mehr bricht sich in der empirischen Psychologie die Überzeugung Bahn, daß wir von unserem eigenen Ich ausgehen müssen. Nur in diesem Falle stehen wir vor unmittelbaren Erlebnissen, alles fremde Erleben verstehen wir nach Analogie des eigenen. Ein Blinder, der nie Farben gesehen hat, wird auch niemals eine eigentliche Vorstellung von ihnen haben; ein Rot-Grün-Blinder wird niemals in eigentlicher Weise Rot oder Grün vorstellen können. Ihnen nützt es nichts,

Digitized by Google

daß Millionen anderer diese Vorstellungen erleben; und ebensowenig würde es uns oder unseren Künstlern helfen, wenn Tiere, Kinder und Naturmenschen solche eigentümliche Farbengefühle — wie wir der Kürze halber sagen — erlebten und wir nicht. Also nur unsere eigenen Erlebnisse können den Ausgangspunkt bilden; erst auf Grund ihrer Kenntnis können wir die Erlebnisse anderer erschließen. Zweitens steht ja durchaus nicht fest, ob Tiere, Kinder und Naturmenschen Farben ästhetisch genießen oder ob es sich da um einen rein sinnlichen Affekt handelt, verwandt dem bei Geschmacks- oder Temperaturempfindungen. Ja, es ist überhaupt fraglich, ob und inwieweit diese Individuen ästhetisch zu genießen fähig sind. Es wären also sehr schwankende Grundlagen, auf denen wir hier bauen würden. Damit sollen nicht alle Ergebnisse dieser Forschungen abgelehnt werden, wir können sie — besonders die der Kinder- und Völkerpsychologie — sehr wohl brauchen, und sie werden uns auch von Nutzen sein, aber nur als einzelne Bausteine, nicht als Grundlage unseres Gebäudes [1]).

Wenn ich im vorhergehenden ganz allgemein meinen Standpunkt gekennzeichnet habe, so sei es mir nun gestattet, ein wenig ins Detail zu gehen, um auf die verschiedenen Hindernisse aufmerksam zu machen, die sich bei der Lösung dieser Fragen dem Forscher entgegenstellen, und um zugleich auf verschiedene Ergebnisse hinzuweisen, die mir so weit gesichert erscheinen, daß sie für systematische Untersuchungen wertvoll und nutzbringend werden können.

Wenn wir uns zuerst dem Farbensinn der Tiere zuwenden, so erhebt sich gleich die schwerwiegende Frage, wie weit wir überhaupt mit seiner Zuerkennung herabsteigen dürfen. Liegen ja doch — in größerer Anzahl [2]) — Untersuchungen über den Lichtsinn augenloser und geblendeter Tiere vor. So bewegt sich z. B. der sogenannte »lichtmessende Stabpilz« *(bacterium photometricum)* nur bei Lichteinwirkung; bei plötzlicher Verdunkelung erfolgt eine Schreckbewegung. Durch das äußerste Rot und das Gelb des Spektrums werden diese Bakterien angezogen und scharen sich dort dicht gedrängt zusammen (nach Wasmann a. a. O. und Gutberlet a. a. O.). Der Amphioxus flieht schleunigst vor hellem Licht; und zwar ist bei ihm nicht nur der Kopf, sondern die ganze Körperoberfläche lichtempfindlich (nach Nagel a. a. O.). Ähnliche Resultate lieferten Versuche mit Regenwürmern, die nach Grabers Ansicht (a. a. O.) auch auf qualitative Lichtdifferenzen reagieren. Wassermolche *(Triton cristatus)* waren auch noch im geblendeten Zustand gegen größere Helligkeitsdifferenzen empfindlich, ebenso Salamander u. s. w. Diese und ähnliche Versuche führten Graber zu folgendem Schluß: »Gewisse augenlose,

Digitized by Google

respektive geblendete Tiere reagieren nicht nur auf Helligkeits-, sondern auch auf Farbendifferenzen, und sind diese Reaktionen zum Teil ebenso stark wie bei vielen Tieren, welche ganz vollkommene Augen besitzen.« Der Tatsache, daß man in allen solchen Fällen nur in einem ganz uneigentlichen Sinne von Licht- oder Farbensinn sprechen kann und also eine ziemlich grobe Äquivokation schafft, sind sich die meisten Forscher bewußt und suchen die Erscheinungen durch — bisher unbekannte — chemische, thermische oder photodermatische Wirkungen der Lichtstrahlen zu erklären. Uns gehen diese Wirkungen weiter nichts an; denn wo kein Farbensinn im eigentlichen Sinne gegeben ist, kann natürlich auch kein Genuß an Farben entstehen. Und wird trotzdem hierbei von einem Vorziehen gewisser Gesichtsqualitäten gesprochen, so liegt ja die Äquivokation auf der Hand. Wenn man aber weiterhin argumentiert, daß auch bei uns jene thermischen Wirkungen vorhanden seien, und darauf der Unterschied zwischen warmen und kalten Farben [3]) beruhe, so erwidern wir: unleugbar geht der emotionelle Charakter [4]), der gewisse Gesichts- und Gehörsqualitäten begleitet, auf Empfindungen niederer Sinne zurück [5]) (deren nähere Charakteristik uns hier nicht interessiert); beim Blendenden, Schmetternden u. s. w. erfahren wir es ganz direkt, daß die eigentümlichen Unlustgefühle auf gewisse Begleitempfindungen sich beziehen. Aber von warmen und kalten Farben sprechen wir doch nicht im Hinblick auf wirklich erlebte Wärmeempfindungen, sondern auf Grund einer Analogie zu wirklicher Wärme, insofern sie anfeuert und erregt, und zu einer wirklichen Kühle, die wohltuend beruhigt und besänftigend wirkt, oder zu einer wirklichen Kälte, die etwas Unfreundliches und Abweisendes an sich hat. In ähnlichem Sinn sprechen wir von einem »warmen Herzen«, einem »kühlen Empfang«, einem »warmen und gewinnenden Wesen«, einem »kalten und feindlichen Blick« u. s. w. Überall hier bedienen wir uns dieser Bezeichnungen, um anzudeuten, daß die Wirkung dieser oder jener Ereignisse der ähnlich ist, die durch die betreffenden Empfindungen erregt wird, glauben dabei aber garnicht, daß jene Empfindungen die Ursachen seien.

Den niedersten Stufen des Tierreichs ist also ein Farbensinn in unserem Sinne nicht beizulegen. Auch bezüglich der höher organisierten Tiere besteht heute noch Streit, inwieweit ihnen die Fähigkeit zukommt, Farben zu unterscheiden und zu genießen. Während z. B. Graber [6]) der Überzeugung ist, »daß die Lichtreaktionen der Tiere, vielfach wenigstens, von einer so außerordentlichen Stärke sind, daß wir mit unserem abgestumpften Lichtgefühl uns kaum eine richtige Vorstellung davon zu bilden vermögen« und gerade bei Sperlingen, gewissen Schmetterlingen, Bienen, Libellen u. s. f. sehr ausgesprochene

Digitized by Google

Farbengefühle annimmt, erhebt Nagel [7]) eine ganze Reihe triftiger Bedenken gegen Grabers Methode, die auf dem bekannten »Zweikammersystem« beruht, und weist nachdrücklichst auf die große Schwierigkeit und Kompliziertheit dieser Probleme hin, wodurch er zu dem viel bescheideneren Ergebnis gelangt, »daß weit verbreitet im Stamme der Wirbeltiere, mindestens aber unter seinen obersten Klassen, den Vögeln und Säugern, Farbensinn vorhanden ist, und zwar ist eine gewisse Wahrscheinlichkeit dafür vorhanden, daß der Farbensinn dem des normalen Menschen ähnlich sei, also nicht dichromatisch«. Ob den Insekten Farbensinn zugesprochen werden kann, wagt er nicht zu entscheiden und hält nur für erwiesen, daß neben dem Geruchssinn auch der Gesichtssinn die Insekten zu den Blüten leitet.

Am meisten spricht für das Vorhandensein der Fähigkeit Farben zu unterscheiden das Vorkommen von Schutz-, Warnungs- und Lockfarben [8]). Schutz- und Warnungsfarben haben jedoch noch nichts mit einer Freude an Farben zu tun; eher die Lockfarben. Ihre ursprüngliche Aufgabe wird wohl sein: aufzufallen. Während die Schutzfarben ihren Träger verbergen, heben die Lockfarben ihren Träger deutlich hervor und erleichtern sein Auffinden; ebenso wie ein singender Vogel leichter zu finden ist als ein stummer. Nun sind verschiedene Hypothesen möglich: a) Die Lockfarben fallen lediglich auf, ohne irgendwie genossen zu werden. Sie erfüllen ihre Aufgabe, wenn sie auf ihren Träger aufmerksam machen. b) Sie erwecken ein instinktives Gefallen. c) Sie erwecken ästhetisches Vergnügen. Vornehmlich handelt es sich hier um sexuelle Lockfarben, obgleich auch Lockfarben anderer Art vorkommen: wenn z. B. Insekten bestimmt gefärbte Blumen aufsuchen und ebenso dann auch bestimmt gefärbte Papiere, auf denen Honigtröpfchen verstreut sind. Inwieweit da der Geruchssinn mitspielt, bedarf deswegen keiner Untersuchung, weil ja bei verschieden gefärbten, gleichmäßig mit Honig bestreuten Papieren ein verschiedener Geruch nicht anzunehmen ist, und die Farbe wahrscheinlich den einzigen Unterschied bildet. Alles dies spricht zwar für eine Fähigkeit, Farben zu unterscheiden, keineswegs aber schon für ein Gefallen an Farben: denn das Tier kann erfahrungsgemäß wissen, daß die so und so gefärbte Blüte die süßeste ist, und es sucht dann aus einer blinden *exspectatio casuum similium* gleichfarbige Blüten. Also die Farbe verheißt den Tieren Futter, sexuelle Befriedigung u. s. w. Wenn der Durstende nach einer Quelle späht, wird ihr Anblick ihm nicht als Erscheinung Freude bereiten, sondern als Mittel zur Befriedigung seines Durstes. Und ähnlich liegt der Fall im Tierreich. So scheint es, daß wir überhaupt mit der Hypothese a) auskommen. Doch dagegen erheben sich Zweifel: ist es nicht möglich, daß die

Digitized by Google

Insekten etwa ebenso wie durch den Geruch auch durch Farbe angelockt werden? sie würden sich dadurch das Sammeln von Erfahrungen ersparen, die viele ihrer Stammesgenossen mit dem Tode bezahlen mußten. Und wie könnten denn die Toten ihre Erfahrungen weitergeben? Ähnliches treffen wir bei vielen anderen Familien des Tierreichs. Zur bloßen Kenntlichkeit würde ferner ein weit bescheidenerer Farbenschmuck hinreichen, obgleich für seinen Reichtum eine Reihe triftiger Gründe sprechen. Ist es aber nicht wahrscheinlich, daß er irgendwelche Emotionen erregt? Wie sollen wir ferner solche Fälle erklären, wie die Aufregung eines Stieres vor einem roten Tuch u. s. w.? Und so scheint mir in vielen Fällen die Hypothese b) berechtigt. Die Hypothese c) aber ist meines Erachtens im höchsten Grade unwahrscheinlich, denn ein Hungernder, ein nach sexueller Befriedigung Lechzender ist zu allem eher geeignet als zu dem beschaulichen Betrachten, in dem eine Vorbedingung des ästhetischen Genießens liegt. Außerdem müssen wir die einfache Annahme der verwickelten vorziehen, umsomehr, wenn erstere weit mehr im Einklang steht mit allen Erscheinungen, denen wir auf anderen Gebieten im Tierreich begegnen. Ferner finden wir zu der rein sinnlichen Freude an Farben ein Analogon in der rein sinnlichen Freude an Geschmacksempfindungen. Und wenn wir uns — was allerdings zum Teil den Rahmen dieser Abhandlung überschreitet — klar machen, daß bei Kindern und Naturmenschen, ja auch bei uns diese sinnliche, instinktive Freude eine Rolle spielt, so werden wir das Gefallen der Tiere an Farben mit weit höherer Wahrscheinlichkeit rein sinnlich, instinktiv nennen als ästhetisch, wofür kein einziger Fall spricht [9]). Denn selbst die besten Fälle, wo von Hunger, Durst, sexuellem Trieb u. s. w. nicht die Rede ist (man denke an das bereits erwähnte, einen Stier erregende, rote Tuch), fügen sich zwanglos unserer Erklärungsart ein. Bekannt ist die erregende Wirkung der Musik auf manche Tiere; auch hier liegt kein Grund vor, die Wirkung einem ästhetischen Genießen zuzuschreiben, zumal da die Musik die sinnlichste Kunst ist und auch bei uns ihre Wirkung in hohem Maße einem sinnlichen, instinktiven Wohlgefallen verdankt [10]).

Wenden wir uns nun dem Farbensinn der Kinder zu. Wiederum legen wir uns die Frage vor, wann überhaupt ein Interesse für Farben erwacht. Interesse für Farben und die Fähigkeit Farben richtig zu unterscheiden sind natürlich etwas gänzlich anderes als die bloße Wahrnehmung der Farben. Diese kann sehr wohl vorhanden sein ohne jenes; es ist daher ein ganz unberechtigter Schluß mancher Psychologen, aus mangelndem Interesse für Farben und dem mangelnden Farbenunterscheidungsvermögen auf ein Fehlen der Farbenwahr-

Digitized by Google

nehmung zu schließen. Im ersten Lebensjahr freuen sich bereits die Kinder an bunten Gegenständen, jubeln, wenn die Lampe angezündet wird, greifen nach der hellen Glocke u. s. w.[11]). Das ist natürlich noch keine Freude an Farben, sondern Gefallen am Leuchtenden, Glänzenden, Flimmernden u. s. w., an »Eindrücken ungezügelter, rücksichtsloser Lebendigkeit«, wie sie Dessoir[12]) nennt, die wesentlich auf Empfindungen niederer Sinne zurückgehen. Interesse an Farben erwacht erst im dritten Lebensjahr; vorher beobachten Kinder vor allem die Form d. h. den Umriß der Gegenstände[13]). Die meisten Forscher, Levinstein, Sully, Preyer, Fechner, Dessoir, Lobsien u. v. a., sind darin einig, daß Kinder satte Farben lieben und grelle, möglichst bunte Farbenzusammenstellungen; nur darin besteht Meinungsverschiedenheit, welches die Lieblingsfarbe der Kinder ist. Während die meisten rot annehmen, haben andere wieder eine große Vorliebe für gelb, sehr wenige für blau festgestellt. Merkwürdig ist es, daß entgegen allen diesen Versuchen Kristian R. Aars[14]) behauptet, nur die Neuheit einer vorgesetzten Farbe sei für das Kind von Wichtigkeit. Danach könnte ja das Kind nur einmal oder jedenfalls nur wenige Male an einer Farbe Vergnügen finden, eine Lieblingsfarbe sich also gar nicht ausbilden. Das widerspricht aber jeder Erfahrung. Allerdings war auch die Versuchsanordnung von Aars möglichst ungünstig, ja eigentlich unbegreiflich. Er führte alle Farben in »gleicher Sättigung und Helligkeit« vor. Das ist aber unmöglich, da jede Farbe ihre spezifische Helligkeit[15]) besitzt. Wenn ein Blau einem Gelb gleich hell gemacht werden soll, verliert das Blau viel an seiner Sättigung, es wird weißlich und büßt dadurch auch seinen eigentümlichen Gefühlscharakter ein. Wir wissen, daß Kinder gerade sehr gesättigte Farben lieben, und es ist daher ganz begreiflich, wenn sie an Farben, die alle ins Grau spielen, d. h. viel von ihrem eigentümlichen Charakter verloren haben, keinen Gefallen finden.

Ist nun diese Freude der Kinder ästhetisch? Ich glaube, daß wir dies — wo es sich um kleine Kinder handelt — verneinen müssen. Die trefflichen Bücher von Levinstein und Kerschensteiner[16]) haben uns klar gezeigt, wie langsam sich der ästhetische Sinn der Kinder entwickelt. Wenn wir ganz kleine Kinder zeichnen sehen, so bedeutet dies nichts anderes als eine Nachahmung von Bewegungen Erwachsener[17]), und später ist das Zeichnen eine Art Sprache, die mit künstlerischem Schaffen wenig zu tun hat, verwandt etwa einer Bilderschrift wilder Völker. Daß derartige Erzeugnisse vielleicht auf uns ästhetisch wirken können, hat nichts mit der Sache zu tun. Diese »Bilder« sind als Zeichen geschaffen und werden als Zeichen benützt, oder wie Levinstein sagt: »Bildermalerei ist Bilderschreiberei und das Ansehen

Digitized by Google

von Bildern ist ein Bilderlesen«. Erst allmählich entwickelt sich eine Freude, die wir als ästhetisch bezeichnen können. Und ebenso geht es mit dem Gefallen an Farben. Zuerst herrscht rein instinktive Freude am Bunten; später werden Farben auch als Mittel der Verständigung auf den Zeichnungen angebracht (ohne jede Berücksichtigung der Beleuchtung, Perspektive u. s. w.) und allmählich erst erwacht ein ästhetischer Genuß, der allerdings durch die rein instinktive Freude dann unterstützt wird.

Ähnliche Verhältnisse treffen wir auch bei den Naturvölkern; darin stimmen die meisten Forscher überein [18]). Von ihrer Freude an Farben und Farbenzusammenstellungen erfahren wir bei jedem Gang durch irgend ein Völkerkundemuseum. Überall zeigt sich bei den Primitiven Interesse und Freude an Farben, die bis zur Bemalung und Tätowierung des Körpers gehen. Doch muß man hier und in anderen Fällen in der Deutung vorsichtig sein, da sicherlich religiöse und andersartige Motive mitspielen. Den Arabern gilt »Grün« als heilige Farbe [19]): grün sind die Oasen, die aus der Wüste emportauchen. Mit welcher Freude mag da der Anblick des Grünen begrüßt werden! So kam vielleicht diese Farbe zu ihrer ausgezeichneten Stellung. Angehörige mancher primitiven Volksstämme [20]) beschmieren ihren Körper mit dem Blute des erschlagenen Feindes als Zeichen des Sieges; und scheinbar aus dem gleichen Grunde bestreichen sie sich mit roter Farbe, die als Symbol des Blutes Mut und Sieg zeigen, die Feinde schrecken und die Freunde anziehen soll. Darin liegen Keime einer neuen Wirkung der Farbe: zu dem rein instinktiven Vergnügen tritt nun die Verwendung der Farbe als Zeichen für etwas anderes, und dadurch weckt sie Assoziationen.

Indem ich die Betrachtungen über Tiere, Kinder und Naturmenschen schließe [21]), wiederhole ich, daß diese Untersuchungen nicht den Ausgangspunkt der Forschung bilden können, wohl aber geeignet sind, sie in manchen Punkten zu fördern. Grundlage wird stets unsere eigene Erfahrung sein, und sie allein kann uns zur Führerin werden auf fremden psychischen Gebieten. Jetzt möchte ich dem zweiten Einwand entgegentreten, der da behauptet, daß eine fortschreitende Kultur die Empfänglichkeit für Farben herabsetzt und uns dadurch immer ungeeigneter zu derartigen Untersuchungen macht.

§ 2. Blicken wir nun auf unsere eigene Stellung zur Farbe! Denken wir etwa ein Jahrhundert zurück an die Zeit, als ein Cornelius von dem »buhlerischen Reiz der Farben« verächtlich sprach, und fast alles — in Fortführung Winckelmannscher Thesen [1]) — nur der schönen Linie, dem »edlen Kontour«, der »*bellezza lineare*« huldigte. Die Farbe wurde für etwas ganz Nebensächliches erachtet. Als Cor-

Digitized by Google

nelius z. B. die bekannten Glyptothekfresken in München komponierte, überließ er die Ausmalung seinen Schülern, die jeder von einer anderen Ecke willkürlich begannen, unbekümmert um alle Gesetze der Farbenharmonie, so daß der Anblick für uns heute in höchstem Grade unerquicklich ist. Denn seither hat sich so viel geändert, daß man durchaus nicht sagen kann, eine fortschreitende Kultur lenke immer mehr von der Freude an sinnlichen Eindrücken ab. Erfreut sich ja in unseren Tagen die Musik, die wir bereits oben die sinnlichste aller Künste nannten, einer geradezu beispiellosen Beliebtheit. Doch blicken wir wieder ein wenig zurück: der in England und Frankreich aufkommende Realismus lehrte die Maler von neuem die Natur sehen, und sobald sie ihre Augen ablenkten von den weißgrauen Gipsabgüssen nach antiken Statuen, sahen sie Licht und Sonne und ein ganzes Meer von Farben [2]). Dies begannen sie zu malen. Mit zäher Beharrlichkeit, mit einer geradezu wissenschaftlichen Genauigkeit traten sie an die Licht- und Farbenprobleme heran. Ausstellungen, wie die Monets im großen Saale bei Georges Petit in Paris, wo eine ganze Anzahl Bilder genau den gleichen Naturausschnitt (Baumzweig mit Wiese) aufwiesen und sich nur durch Beleuchtungsnuancen unterschieden, wären früher unmöglich gewesen. Zolas Forderung, man solle das kahle Atelier verlassen, um näher der Sonne und dem Lichte zu sein, ist inzwischen längst erfüllt. Immer neue technische Vervollkommnungen werden erfunden, um die farbige Erscheinung der Dinge naturgetreuer wiedergeben zu können. So eroberte die Farbe wieder und mehr als je sich die Kunst, und wir können getrost von einem Wiedererwachen des Farbensinnes sprechen, der durch die einseitig plastische Anschauung des 18. Jahrhunderts geradezu gelähmt gewesen war.

Weit langsamer ging es natürlich mit dem Publikum, und besonders in deutschen Landen. Der Deutsche will sich meist vor Bildern etwas »denken«, er will sie »verstehen«, aber er schaut sie nicht eigentlich an [3]). Auf den Sinn der Dinge richtet sich seine Aufmerksamkeit, nicht auf ihre Erscheinung, umsomehr, da es lange als äußerlich galt, den sinnlichen Erscheinungen Beachtung zu schenken. Frauen wurde es noch gestattet, auf die farbige Erscheinung ihrer Toilette zu achten, bei Männern hielt man dies bereits für kleinliche Eitelkeit. Es kostete viel Mühe, dies Vorurteil und die falsche Scham zu überwinden [4]). Zeichen dieser Gleichgültigkeit, ja dieser Feindseligkeit gegen Farben waren die Kostüme in dem »vornehmen« Grau, das uns heute so langweilig dünkt, die durch keine bunte Krawatte oder helle Weste Leben und Freude erhielten; ferner die Wohnungen, in denen ebenfalls grau und dunkelbraun als Hauptfarben sich ausbreiteten, wo Makartbouquets in den Ecken staubten und dichte Vorhänge der Sonne

Digitized by Google

wehrten. In allem dem ist eine Wandlung zum Besseren zu verzeichnen. Freudig spricht Josef Kohler in einem eigenen Essay von einer »Renaissance des Farbensinns« [5]), und seine Freude können wir begreifen und teilen. Immer zahlreicher werden die Versuche zu einer Erziehung des Farbensinns, immer mehr steigert sich die Teilnahme an diesen Versuchen. Hier sei nur ein Name genannt: Lichtwark.

Wenn Fechner noch vor dreißig Jahren sagen konnte, wir stünden an einem »Extrem der Farbenverachtung« [6]), so gilt jetzt vielleicht das Umgekehrte. In den Theatern erhebt sich die dringende Forderung nach farbenharmonischer Zusammenpassung der Dekorationen und Kostüme; ja, man geht darin teilweise so weit, daß die Inszenierung zur Hauptsache erhoben und das Interesse vom Stück selbst abgelenkt wurde. War man früher in der Tracht farbenfeindlich, verfällt man jetzt häufig in den entgegengesetzten Fehler, »indem man sich ganz willkürlich in beliebige Farben kleidet, ohne Rücksicht auf Passen oder Nichtpassen« [7]). Galt früher die Antike als Hauptargument für Farblosigkeit, dient sie jetzt — nachdem man ihre durchgehende Farbigkeit erkannt hat — gerade den entgegengesetzten Versuchen, die ebenfalls zuweilen das richtige Maß überschreiten [8]). Man denke ferner daran, daß ein großer Teil der Bilder, die in unseren Ausstellungen hängen, nichts anderes als Farben- und Lichtstudien sind, und das Publikum oft Gefahr läuft, diese technischen Probleme als die künstlerisch einzig berechtigten anzusehen. Betrachten doch auch eine stattliche Anzahl von Malern die ganze Natur nur als Vermittlerin gewisser Farbenwerte und die Menschen lediglich als mehr oder minder gefällige Farbenflecke. Doch genug der Beispiele! Jedenfalls stimmt der Satz nicht, daß eine fortschreitende Kultur uns immer mehr von der Freude und dem Interesse an sinnlichen Eindrücken entfernt. Würde er gelten, so gingen wir einem unaufhaltsamen Verfall der Künste entgegen, denn Goethe hat recht, wenn er sagt, daß keine »den Reiz der Sinnlichkeit« entbehren kann.

Indessen, eine andere Frage kann aufgeworfen werden: »Sehen« wir jetzt etwa mehr als unsere Väter, oder worauf beruht denn sonst dieser Unterschied unserer Stellung und der ihrigen zur Farbe? Zur Beantwortung leiten einige Ausführungen A. Martys [9]). Derjenige, der »musikalisches Gehör besitzt, unterscheidet sich von dem, bei welchem es unentwickelt ist, nicht dadurch, daß er die Töne in anderer Weise empfände, wie man wohl angenommen hat, sondern dadurch, daß dieselben Empfindungsinhalte von ihm eine andere Beurteilung erfahren und ihm andere Gefühle erwecken«. Und eine Verschiedenheit der Gefühlsanlage kann sehr wohl trotz Gleichartigkeit der Empfin-

Digitized by Google

dungen bestehen. Indem verschiedene Personen eine verschiedene Disposition zu Gefühlen besitzen, ja diese Disposition auch bei der gleichen Person zu verschiedenen Zeiten wechseln kann, darf man in Rücksicht darauf von einer Umbildung des Sinnes für Farben, Töne u. s. w. sprechen. Wenn also unsere Maler über eine reichere Farbenskala verfügen als ihre Vorgänger, so mag dies zwar teilweise in rein technischen Gründen seine Bewandtnis haben, beruht in der Hauptsache aber darauf, daß wir geübter sind, Farbennuancen zu unterscheiden. Und das größere Interesse, das wir jetzt an Farben nehmen, verschafft uns auch reichere Gefühlserlebnisse. Es sei mir gestattet, hier noch auf einige Umstände, die mit hereinspielen, aufmerksam zu machen, wenngleich sie bereits von anderen Forschern erwähnt wurden: der Landmann — man denke an das prächtige, farbige Bauernmöbel, an bunte Türen und Fensterrahmen u. s. w. — steht der Natur gleichsam näher, er interessiert sich — wenn auch selten aus ästhetischen Gründen — für sie; dadurch »sieht« er mehr, als der Städter, der zwischen grauen Häuserfassaden und unter einem rußigen Himmel die größte Zeit seines Lebens verbringt. Mit der gesteigerten Wanderlust der Städter, die wieder zum Teil auf die leichteren und billigeren Verkehrsbedingungen zurückzuführen ist, wird aber auch ihre Beziehung zur Natur inniger, sie lernen sie besser kennen u. s. w. (s. o.). Eine große Rolle spielt auch das Klima, was sich bereits bei den »Wilden« bemerkbar macht. So gehören die Eskimos zu den wenigen Primitiven, die weder ihre Körper bemalen noch tätowieren, weil der nackte Körper bei ihnen der strengen Kälte wegen stets in dichte Felle gehüllt werden muß. Auch bei Kulturvölkern wirkt das Klima stark ein auf die Stellung zur Farbe [10]). Der leuchtende Himmel des Südens, die ganze Farbenpracht südlicher Landschaft mußte natürlich weit lebhafteres, allgemeineres Interesse wachrufen als etwa kahle, nordische Gegenden. Um in ihnen Schönheiten der Farbe zu finden, bedurfte es bereits eines entwickelten Geschmacks. Man denke z. B. daran, daß man die Schönheit des Dachauer Moores oder die der Lüneburger Heide erst vor wenigen Jahrzehnten gleichsam entdeckte, weil sie intimerer, stillerer Art ist, während die Farben im Süden wegen ihres hohen Sättigungs- und Helligkeitsgrades sich dem Beschauer aufdrängen, so daß die Künstler weit früher auf sie aufmerksam wurden [11]). Daß erst in der Gegenwart die farbige Schönheit früher geradezu verachteter Gegenden erkannt wurde, spricht von neuem für den entwickelten Farbensinn unserer Tage. Daß ferner in einer farbenprächtigen Umgebung das Volk viel eher sich farbig kleidet, als in unseren grauen Städten, ist leicht begreiflich. Auch materielle Verhältnisse beeinflussen unsere Stellungnahme zur Farbe: leuchtende

Digitized by Google

Farben schmutzen leicht und werden deshalb gemieden, satte Farben auf Tapeten u. dgl. stimmen nicht zu jeder Einrichtung und werden daher in Mietswohnungen seltener angewandt.

Wenn ich so auf manchen hemmenden Faktor hinwies, will ich noch auf einen anderen aufmerksam machen, der wieder zeigt, wie tief in unser Leben die »Farben« eingreifen. Selbst politische Parteien benennen wir nach ihnen: die »Schwarzen«, die »Roten« u. s. w. Jedes Land hat seine eigenen Farben. Ich erwähne auch die »farbentragenden« Studenten. Und eine ganze Farbensymbolik ist allmählich entstanden: Weiß als Zeichen für Unschuld; Grün für Hoffnung; Blau für Treue; Rot für Leben und Liebe; Schwarz für Tod u. s. w. So sind uns denn auch die Farben Symbole für unsere größten und tiefsten Erlebnisse. Goethe sagt: »Die Menschen empfinden im allgemeinen eine große Freude an der Farbe. Das Auge bedarf ihrer, wie es des Lichtes bedarf. Man erinnere sich der Erquickung, wenn an einem trüben Tage die Sonne auf einen einzelnen Teil der Gegend scheint und die Farben daselbst sichtbar macht. Daß man den farbigen Edelsteinen Heilkräfte zuschrieb, mag aus dem tiefen Gefühl dieses unaussprechlichen Behagens entstanden sein.«

So kann uns der Einwand nicht schrecken, wir seien zu intellektualisiert, um Freude an einfachen, sinnlichen Eindrücken zu haben, da gerade unsere Zeit ein so inniges Verhältnis zur Farbe besitzt und dort Farbenschönheiten entdeckte, wo unsere Vorfahren nur langweilige Öde sahen. Noch eine Frage ist hier kurz zu streifen: wird die Entwickelung des Farbensinns stetig fortschreiten oder handelt es sich nur um eine vorübergehende Erscheinung? Ich glaube nicht, daß die Menschheit das langsam erworbene, lebhafte Interesse für Farben, das ihr so viel Genuß bereitet, leichtsinnig aufgeben wird, da sie ja einer reichen Quelle von Freude verlustig würde; wohl aber können Zeiten kommen, wo man wieder in einer Reaktion gegen brutal gesteigerte Farbenfreude sein Hauptaugenmerk dem Umriß, der Linie, zuwendet, obgleich es ja das Natürliche wäre, daß beide Richtungen: die malerische und die zeichnerische, sich nebeneinander gleichmäßig fortentwickeln, da sie ja einander nicht ausschließen, sondern durch viele Mittelglieder miteinander verbunden sind.

Haben wir bisher — wie ich glaube — ein allgemeines Bedenken beseitigt, so müssen wir uns noch mit zwei Einwänden abfinden, von denen der eine jede Möglichkeit einer experimentellen Methode in Abrede stellt, der andere eine so starke individuelle Farbenverschiedenheit feststellen will, daß jedes allgemeinere Gesetz unmöglich wird. Diesen Betrachtungen seien die nachfolgenden zwei Paragraphen gewidmet.

Digitized by Google

§ 3. Den ersten Einwand prüfen wir in der Form, in der er von Konrad Lange[1]) erhoben wurde. Den sinnlichen Reiz der Farben zweifelt Lange nicht an, behauptet aber, daß die meisten Menschen, besonders Künstler, einen sehr ausgeprägten individuellen Farbengeschmack besitzen, und daß jedes neu auftauchende Farbengenie alle Regeln der Farbenlehre wie Spreu vor dem Wind hinwegfegt. Den Gefühlston, den die Farben unstreitig haben, erklärt er als zum Teil entwickelungsgeschichtlich entstanden; vor allem betont er die starke Mitwirkung der Assoziationen. Ob und inwieweit dies berechtigt ist, werden wir in unserer Farbenlehre ausführlich zu untersuchen haben; hier sei nur erwähnt, daß die letzte Behauptung Langes eigenen Lehren widerspricht. Bestehen nämlich allgemein verbreitete Assoziationen, welche die Freude an Farben mitentfachen, ja einer ihrer Hauptbestandteile sind, so hört doch die gänzliche Subjektivität auf, und Lange verlangt selbst[2]): »Ein feinfühliger Maler wird die Qualität der Farben dem Inhalt seines Bildes anzupassen suchen. Er wird z. B. zu einem Begräbnis andere Farben wählen als zu einer Taufe oder Hochzeit, zu einer Personifikation der Nacht andere als zu einer Allegorie des Krieges.« »Es gibt dekorative Aufgaben, die eine gewisse vornehme Ruhe der Wirkung verlangen. Bei ihnen wird sich die Farbenwahl in der kälteren Hälfte des Farbenkreises und in engeren Intervallen bewegen. Es gibt andere, bei denen eine kräftige, vielleicht auch unruhige Wirkung am Platze ist. Da wird man wärmere Töne und größere Gegensätze vorziehen.« Das wären ja aber Normen, deren »gänzliche Aussichtslosigkeit« der Verfasser früher energisch behauptete, während das jetzt Gesagte doch bedeutet: zur Erreichung dieser oder jener Wirkung ist diese oder jene Art der Farbenzusammenstellung vonnöten. So meint er also nun (auf S. 584), daß man wohl derartige Regeln aufstellen könne; »wenn man sich aber danach die Fülle und Kompliziertheit der dekorativen Aufgaben vergegenwärtigt, bekommt man eine ungefähre Vorstellung davon, wie aussichtslos es ist, alle Fälle in ein System, eine ‚Farbenlehre' bringen zu wollen«. Auf S. 544 bestritt er aber überhaupt die Möglichkeit dieser Normen. Seine jetzige Ansicht ist leicht widerlegbar, nachdem er seine erste selbst widerlegt hat. Auch der Ethik bietet sich eine unübersehbare Fülle von Einzelfällen dar, auch sie kann unmöglich für jeden einzelnen Fall eine Regel aufstellen; vielmehr begnügt sie sich mit allgemeinen Normen, aus denen dann die Ableitung für den Einzelfall vorgenommen werden muß. Daß diese unter Umständen überaus schwierig werden kann, ist leicht einzusehen. Ähnliches gilt von einer ästhetischen Farbenlehre. Alle Einzelfälle kann sie nicht explizite berücksichtigen, sie geht auf das Allgemeine. Deswegen aber ihre gänzliche

Digitized by Google

Aussichtslosigkeit zu behaupten, scheint mir durchaus ungerechtfertigt und wird schon von den Künstlern selbst widerlegt, die alle — oder doch zum größten Teil — sich mit den allgemeinen ästhetischen Normen bezüglich der Farbengebung abgeben und durch zahlreiche Abhandlungen ihr Verständnis und Interesse dafür nachweisen.

Eine gewisse, sogar ziemlich weit gehende, Relativität des Farbengeschmacks wird wohl kein Einsichtiger leugnen, der sich klarmacht, wie viel Erziehung und Gewohnheit, Klima und Landschaft mitsprechen, und wie sehr auch das eigene Temperament einwirkt: so wird ein sanfter Mensch sanfte Farben u. s. w. lieben, ein leidenschaftlicher stark erregende u. s. w., nicht weil der Eindruck ein verschiedener, sondern weil die Vorliebe für die Eindrücke bei verschiedenen verschieden ist[3]).

Aber noch einen anderen und zwar methodisch sehr schwerwiegenden Einwand macht Lange. Er leugnet die nutzbare Anwendung der experimentellen Methode zur Erforschung wohlgefälliger und mißfälliger Farbenzusammenstellungen. Bekennt er sich ganz allgemein schon als Gegner der experimentellen Psychologie, so streitet er in diesem Falle dem Experiment überhaupt jede Berechtigung ab. Wir wollen nun seine Gründe hören und prüfen, ob sie genügend stichhaltig sind, diese Methode ganz beiseite zu schieben. Drei Gründe führt er vor allem an[4]): 1. Experimentell ist festgestellt, daß von zwei Farben derselben Qualität die gesättigtere der minder gesättigten vorgezogen wird. Dies widerspricht durchaus der Praxis: bei Teppichen, Keramiken, Kleidern u. s. w. ziehen wir die zarten und gebrochenen Farben den »grellen und intensiven« — soll heißen: den gesättigten — vor. 2. Unter gleich gesättigten Farben wird keine allgemein vorgezogen; der Geschmack ist da ganz individuell. Höchstens soll das Gelb im allgemeinen unbeliebter sein als andere Farben. Gibt es aber etwas Schöneres als gelbe Seide? 3. Von Farbenpaaren werden die Komplementärfarben bevorzugt und diejenigen, welche ihnen im Farbenkreise nahe stehen. Das entspräche dem Geschmack der Kinder oder Primitiven, der Zigeuner u. s. w. Der moderne Kulturmensch liebt im allgemeinen fein abgestimmte, gebrochene Farben. So zeigt uns das Experiment überall das Gegenteil dessen, was die praktische Erfahrung uns bietet. Dabei ist aber noch gar nicht betont, daß all diese Ergebnisse praktisch auch schon deswegen völlig unbrauchbar sind, weil es sich in der Kunst meist um mehr als zwei Farben handelt, weil ferner ihre Quantität von größtem Einfluß ist, weil auch die Trennung der Farben durch Linien oder Streifen sehr wichtig ist u. dgl. m. Alle diese Tatsachen verschließen sich aber wegen ihrer Kompliziertheit völlig dem Experiment.

Digitized by Google

Gehen wir nun das Vorgebrachte einzeln der Reihe nach durch. Im § 2 wies ich bereits darauf hin, wie sehr auch äußere Umstände auf die Farbenwahl bestimmend einwirken. Wenn wir Teppiche und Kleider in zarten und gebrochenen Farben wählen — obgleich auch dies keineswegs ausnahmslos gilt — so ist damit durchaus nicht gesagt, daß wir minder gesättigte Qualitäten den gesättigten als wohlgefälliger vorziehen. Es würde wohl jeder den Vortrag von Beethovens »Eroica« innerhalb einer Tafelmusik als höchst unpassend empfinden und in diesem Fall heitere, sogar etwas triviale Melodien vorziehen. Damit ist aber kein Werturteil gegeben und nicht behauptet, daß das Vorziehen in diesem speziellen Fall in Widerspruch steht mit dem sonstigen Geschmack, da ja ganz andere Umstände mitwirken. Wollen wir aber vergleichen, müssen wir gleiche oder wenigstens annähernd gleiche Umstände schaffen. Bekannt ist folgendes Beispiel: Grün und Violett bilden eine ungünstige Farbenzusammenstellung; wie lieblich mutet uns aber ein Veilchenbukett an! nicht etwa, weil im letzteren Fall die Farbenzusammenstellung uns mehr behagen würde, sondern weil die dargebotenen Gegenstände uns erfreuen, weil ein angenehmer Geruch dazukommt, eine Reihe Assoziationen sich anschließen u. s. f.[5]), der Farbeneindruck aber mehr in den Hintergrund tritt. Ja, selbst wo Grün und Violett rein auftreten — also nicht als »Eigenschaften« von Gegenständen — kann die auftretende Assoziation (Veilchenbukett) dem ungünstigen sinnlichen Eindruck entgegenarbeiten. Gehen wir nun aber auf die Beispiele Langes ein: es kann jemand das reine Rot sehr lieben, muß es aber deswegen durchaus nicht in seiner Kleidung bevorzugen, teils aus Scheu aufzufallen, teils aus Sparsamkeitsrücksichten, weil satte Farben leicht schmutzen, oder auch, weil es ihm nicht paßt; er wird sich wohl auch hüten, eine so stark erregende Farbe als Zimmertapete[6]) zu wählen, da sie ihn zu sehr ablenken würde. Ganz anders ist es natürlich in der Plakatkunst oder bei rein dekorativen Aufgaben, wo annähernd gleiche Umstände gegeben sind wie beim experimentellen Betrachten. Hier stoßen wir auch auf die gleichen Ergebnisse. Dieser Vorwurf Langes war also unbegründet.

Zu dem zweiten Punkt sei vor allem auf die mannigfachen Arbeiten über das Gelb[7]) verwiesen. Daß es relativ seltener gefällt als die anderen Grundfarben, findet seine Erklärung darin, daß es nur in voller Reinheit erfreulich wirkt; schon durch eine leichte Beimischung von Grau wird die angenehme Wirkung völlig zerstört. Goethe bemerkte die hohe Empfindlichkeit dieser Farbe gegen Veränderungen. Und gerade das läßt sich leicht experimentell nachweisen: wie nämlich selbst durch einen kleinen Zusatz von Grau der Gefühlseindruck sich ganz verschiebt. Ist es ferner verwunderlich, wenn keine be-

Digitized by Google

stimmten Gesetze sich für das Vorziehen bestimmter gesättigter Farben nachweisen lassen? Das Gegenteil wäre weit erstaunlicher. Der eine wird den ruhigen, ernsten Eindruck des Blau lieben, ein anderer den heftig erregenden des Rot. Nachzuweisen ist nur, daß Blau und Rot ganz bestimmt charakterisierte, verschiedene Eindrücke hervorrufen; welcher aber an sich wohlgefälliger ist, scheint mir eine sehr müßige Frage [8]). Rot als Trauerfarbe würde ganz allgemein als unpassend empfunden werden, Blau ließen wir uns eher gefallen. Auf Feststellung dieser Wirkungen kommt es an; man kann aber nicht von der experimentellen Methode Feststellungen verlangen, die überhaupt nicht gegeben werden können.

An dritter Stelle betont Lange einen Widerspruch: der moderne Kulturmensch liebt zarte Farbenzusammenstellungen in der Praxis und Komplementärfarben oder doch wenigstens ihnen nahe stehende bei den experimentellen Versuchen. Wie sind diese Tatsachen in Einklang zu bringen? Experimentell ist festgestellt — was Lange ganz übersah —, daß kleine Intervalle (verschiedene Helligkeitsstufen einer Qualität z. B.) recht angenehm wirken. Weiterhin ist festgestellt, daß die mittleren Intervalle unangenehm wirken, beispielsweise Blau-Grün. Daß die Praxis diese Tatsachen bestätigt, wird auch unser Autor zugeben. Ausnahmen erklären sich leicht nach Art des oben angeführten Beispiels vom Veilchenbukett; ferner können derartige Zusammenstellungen gleich den Dissonanzen in der Musik verwendet werden. Aber bezüglich der großen Intervalle soll der Widerspruch bestehen? Treffen wir denn nicht häufig Kunstwerke, in denen diese Intervalle — seien es Komplementärfarben oder nebeneinandergesetzte Grundfarben [9]) — vorkommen? Oder man denke an das Kunstgewerbe (Plakate, Teppiche), an Gartenanlagen u. s. w. Wo besteht also der Widerspruch? Selbst gesetzt den Fall: eine Farbenzusammenstellung (Rot-Grün) wäre die erquicklichste — müßten wir dann erwarten, ihr überall zu begegnen? Konkurrieren ja doch in der Praxis so viele andere Faktoren mit dem der Farbengebung, daß er durchaus nicht immer der ausschlaggebende ist, sondern häufig anderen Gesichtspunkten sich unterzuordnen hat.

Weiterhin betont Konrad Lange, daß alle wichtigeren Tatsachen sich ihrer Kompliziertheit wegen der experimentellen Erforschung verschließen. Darin muß man ihm insofern recht geben, als tatsächlich ja die experimentelle Methode auf ein enges Gebiet beschränkt ist. Während man noch vor wenigen Jahren die höchsten Hoffnungen auf die experimentelle Methode setzte, wird man jetzt wieder allzu skeptisch. Weil man allzuviel erhoffte, mußte die Enttäuschung kommen. Deswegen aber grollend das Verfahren überhaupt zu verwerfen, scheint sehr gefährlich. Wo die Tatsachen Experimente zulassen, muß experi-

Digitized by Google

mentiert werden. Dieses Hilfsmittel vernachlässigen, hieße mit mangelhafter Rüstung in den Kampf ziehen. Es ist nicht unsere einzige Waffe — wie früher manche wähnten —, aber es ist eine Waffe, die in Fällen angewandt werden kann, wo alle anderen Waffen versagen.

Doch auch ein anderes Hilfsmittel darf der Ästhetiker nicht vergessen, der an eine ästhetische Farbenlehre herantritt: die umfassende Berücksichtigung geschichtlicher Tatsachen. Die früher angeführte Frage nach dem Wert der gelben Farbe erfordert größtenteils eine historische Behandlung und hat sie auch gefunden, wie die angeführten Arbeiten bezeugen. Nur müssen bei dieser Methode sorglichst die zahlreichen Fehlerquellen ausgeschaltet werden.

So konnte also das Vorgebrachte uns nicht von der Wertlosigkeit der experimentellen Methode überzeugen. Wo es angeht, werden wir uns ihrer bedienen [10]).

§ 4. Mit den vorausgegangenen Ausführungen sind noch nicht alle Einwände erschöpft, die gegen eine ästhetische Farbenlehre erhoben werden. Den anscheinend gefährlichsten haben wir bis zum Schluß aufgespart. In schärfster Form wurde er von E. Raehlmann [1]) ausgesprochen. Abgesehen von den Fällen gänzlicher oder unvollständiger Farbenblindheit verweist er vornehmlich auf die häufigen Fälle, »wo zwar die Hauptfarben genau differenziert werden, aber eine auffallende Schwierigkeit besteht, die Übergangstöne zwischen einzelnen Farben auseinanderzuhalten. Es versteht sich von selbst, daß im letzteren Falle die Farbenempfindungen mit jenen, der Mehrzahl der Menschen zukommenden, verglichen werden können, aber doch nur innerhalb weiter Grenzen. Statistische Untersuchungen am Spektrum ergaben, daß solche Personen mit einer Häufigkeit von 30—40 % vertreten sind, ein Prozentsatz, der ein Streiflicht wirft auf die im täglichen Leben zu Tage tretende Vielseitigkeit und Divergenz der Ansichten über Farbe und Malerei.« »Ich möchte überhaupt den sogenannten Farbenblinden vergleichen mit einem ganz unmusikalischen Menschen, den auch die beste Tonkomposition kalt läßt, und für den das schönste Konzert nichts weiter ist, als ein mehr oder weniger angenehmes Geräusch.« Aber auch die Farbenempfindungen nicht farbenblinder Personen stimmen »keineswegs gänzlich überein, sondern gehen bei den meisten Menschen mehr oder weniger auseinander.« So gibt es also in der subjektiven Farbenwahrnehmung »keine für alle Menschen gültige Norm, welche etwa vorschriebe, wie ein gefärbter Gegenstand aussehen müsse, um natürlich zu sein«. »Die Erkenntnis der großen Verschiedenheit der Farbenempfindungen muß natürlich unsere Anschauungen über die Kunst der Malerei in hohem Grade beeinflussen und vor allem die Geltung des Grundsatzes

Digitized by Google

erschüttern, daß derselbe Maßstab kunstästhetischer Beurteilung für jedes Produkt der Malerei die gleiche Geltung haben könne.« Hierauf versucht Raehlmann eine Rückführung der meisten Verschiedenheiten in der kritischen Wertschätzung der Gemälde auf Verschiedenheit der Empfindungen der Menschen. So glaubt er, daß die Verschiedenheit der harmonischen Farbensysteme der Menschen uns nicht allein die Abweichung des Kolorits der Gemälde verschiedener Meister und Schulen erklärt, »sondern sie liefert uns auch ein Verständnis für die abweichenden Farben der Malerschulen bei verschiedenen Nationen und Rassen«.

Betrachten wir vorerst die Fälle vollständiger oder unvollständiger Farbenblindheit. Scheint hier der Vergleich Raehlmanns mit einem unmusikalischen Menschen berechtigt? Ich glaube dies entschieden verneinen zu müssen unter Hinweis auf meine Ausführungen im § 2. Den Unmusikalischen trennt vom Musikalischen nicht Empfindungsverschiedenheit, sondern Verschiedenheit des Unterscheidungsvermögens und der Gefühlsanlage. Glücklicher wäre wohl der Vergleich mit Schwerhörigen, denen in ähnlicher Weise wie den Farbenblinden eine Reihe von Empfindungen abgeht. Für beide kommt unsere Kunst nur in geringem Grade in Betracht. Der Schwerhörige hört vieles nicht, und der Farbenblinde sieht manche Farben nicht, d. h. er sieht an ihrer Stelle etwas ganz anderes. Trotzdem kann es eine Kunst für derartige Kranke geben: für Schwerhörige eine sehr laute Musik, für Farbenblinde eine Malerei, die ihr eigentümliches Farbenempfindungssystem berücksichtigt, d. h. Rot-Grünblinden etwa nicht ein Bild vorführt, das gerade auf eine Rot-Grün-Harmonie angelegt ist u. s. w. Unter Berücksichtigung dieser Bedingungen werden aber die gleichen Gesetze gelten, wie in unserer Kunst. Auch ein Schwerhöriger, der ja musikalisch sein kann, wird eine Septime mißfällig empfinden und eine Quinte wohlgefällig. Auch bei Bildern für oder von Farbenblinden gelten nicht nur alle allgemeinen Gesetze, die den Gehalt oder die Komposition betreffen, sondern auch diejenigen, die sich auf Licht- und Schattenverteilung beziehen, ferner diejenigen, die Bezug haben auf die räumliche Verteilung von Farben, und selbst die Gesetze der Farbenharmonie unter Berücksichtigung des eigentümlichen Empfindungssystems. Auch für sie gilt, daß kleine Intervalle wohlgefällig sind [2]) u. s. w.

Was nun die 30—40 % Farbenschwachen [3]) anbelangt, so müssen wir eine Unterscheidung machen: diejenigen, bei denen der Mangel in der Empfindung liegt, und diejenigen, die entsprechend den Unmusikalischen trotz Gleichheit der Empfindung eine Verschiedenheit des Unterscheidungsvermögens und der Gefühlsanlage aufweisen.

Digitized by Google

Und dies scheint mir der weitaus häufigere Fall. Hier kann Übung und Erweckung des Interesses oft bis zu einem gewissen Grade Abhilfe schaffen. Personen der ersten Art werden die Malerei zunächst insoweit genießen können, als Gehalt und Komposition in Frage kommt, zweitens aber auch in gewissem Grade den malerischen Eindruck, obgleich ihnen da gerade die Feinheiten verschlossen bleiben. Unangenehmer sind die Fälle, wo die betreffenden Personen die warme beziehungsweise kalte Hälfte des Farbenkreises besser auswerten als die andere; sie werden dann zwar Bilder, die ganz in warmen beziehungsweise kalten Tönen angelegt sind, hindernislos genießen können, nicht oder weniger aber — was den rein farbigen Eindruck betrifft — jene, die mit teils warmen, teils kalten Farben gearbeitet sind. Denn die einen werden für sie stark hervor-, die anderen stark zurücktreten, und dadurch wird der ruhige, geschlossene Eindruck des Werkes gestört. Nun wirkt aber die Natur in gleicher Weise auf sie, d. h. die in ihr befindlichen warmen oder kalten Farben werden besser ausgewertet, so daß sie an diese Eindrücke gewöhnt sind und in ihnen nichts Störendes finden. Mag also auch in diesen Fällen ihr Genuß erschwert sein, ein Mißfallen wird nicht entstehen. Für Normalsehende stünde die Sache natürlich ganz anders: wir würden ein Bild erblicken, das etwa Rot und Gelb übertrieben wiedergibt, Blau und Grün aber schwächer. Wir hätten sofort den Eindruck des Unnatürlichen und Fehlerhaften. Also alle solche Personen werden unsere Kunst bis zu einem gewissen Grad genießen können; Feinheiten des rein malerischen Eindrucks jedoch werden ihnen verschlossen bleiben. Wir werden Bilder derjenigen Personen, die Übergangstöne zwischen einzelnen Farben nicht auseinanderzuhalten vermögen, auch bis zu einem gewissen Grad genießen können, da ja im großen und ganzen alles richtig sein wird, besonders wenn der betreffende Maler auf die Wiedergabe von Übergängen verzichtet. Schwerer wird es für uns — wie bereits ausgeführt — in jenen Fällen, wo die verschiedenen Farben verschieden ausgewertet werden. Im übrigen scheinen mir diese Fälle relativ selten gegenüber jenen, die wir nun besprechen wollen, und die Raehlmann ganz übersah. Hier handelt es sich — wie bereits gesagt wurde — nicht um Empfindungsunterschiede, sondern um Unterschiede der Beurteilung und Gefühlsanlage. Übung im Unterscheiden zeigt uns, wie weit wir die Fähigkeit steigern können, Nuancen auseinanderzuhalten. Hier hätten wir ein genaues Analogon zu den Unmusikalischen. Sie genießen nicht Musik, betätigen sich aber auch selten als Berufsmusiker und fast nie als Komponisten. Ähnliches gilt auf dem Gebiet der Farben; nur ist hier zu sagen, daß derartige Personen immerhin die Gemälde

Digitized by Google

genießen, bei denen der farbige Reiz nicht im Vordergrund steht, daß sie vielleicht sogar Bilder malen können, die mehr das Zeichnerische oder das Inhaltliche betonen. Ich denke an die heute mit Recht so verrufene literarische Malerei.

Nach allen diesen Erörterungen wird die Antwort auf die Ausführungen Raehlmanns nicht schwer. Jedenfalls ist es höchst übertrieben, wenn er meint, die Verschiedenheiten der kritischen Wertschätzung der Gemälde beruhten auf Verschiedenheiten der Empfindung. Mit demselben Recht könnte man das Gleiche von der Musik behaupten. Mir wenigstens scheint die Zahl der Unmusikalischen erheblich größer als die der Farbenschwachen — wie wir hier der Kürze halber sagen wollen. Daß aber die Unterschiede des Kolorits verschiedener Zeiten, Rassen, Schulen auf physiologische Unterschiede zurückgehen, hat Raehlmann durchaus nicht erwiesen; ja diese Behauptung scheint mir ebenso unrichtig, wie die oft gehörte von der angeblichen Farbenblindheit der alten Griechen. Die verschiedenen Farben der Landschaft, die verschiedene Beleuchtung in verschiedenen Gegenden sind hier wichtige Faktoren. Und ein vorher schwer verständliches Kolorit wird uns meist ganz klar, wenn wir die betreffende Gegend kennen lernen[4]). Treten uns wirklich Malereien von Farbenblinden entgegen, — unser Autor führt selbst welche vor — wer bemerkt dies nicht sogleich! Aber Malereien von Farbenschwachen? Nun, da bleibt eben die Farbengebung meist im Hintergrund, wirkt also auch nicht störend. Da die sogenannten Farbenschwachen oft sehr empfindlich für Helligkeitsunterschiede sind, können sie in der Schwarz-Weißkunst sehr viel leisten und überall dort, wo ein Bild mehr auf Licht- und Schattenwirkung angelegt ist als auf Farbenwirkung. Ferner meint Raehlmann, es sei unmöglich ein Normalmaß zu finden. Doch gibt er selbst zu, 60—70 % seien normalsichtig; außerdem übersieht er den hohen Prozentsatz jener, die ebenfalls normalsichtig sind, bei denen aber die Fähigkeit zu Unterscheidungen geringer entwickelt ist. Und da sollten wir nicht von einem normalen Empfindungssystem sprechen können und dies unseren Ausführungen zu Grunde legen! Aber noch mehr können wir sagen: die allgemeinen Gesetze — die wir zu finden hoffen — gelten für jedes Empfindungssystem und sind von ihm unabhängig. Finden wir dann aber noch sekundäre Regeln — etwa über Komplementärfarben — so gelten die natürlich nur für Normalsichtige, also für einen ganz überwiegenden Prozentsatz der Menschheit[5]). Auch diese Ausführungen können uns also nicht zurückschrecken. Und damit sei die Reihe der Einwände für uns beendet.

Digitized by Google

Anmerkungen.

§ 1.

[1]) Vgl. J. Volkelt, System der Ästhetik I, S. 57—60 (daselbst weitere Literaturangaben).

[2]) Vitus Graber, Grundlinien zur Erforschung des Helligkeits- und Farbensinnes der Tiere, Prag 1884, S. 294 ff. — W. Wundt, Vorlesungen über die Menschen- und Tierseele, Hamburg und Leipzig 1904, 4. Aufl., S. 404. — C. Gutberlet, Psychophysik, Mainz 1905, S. 359 ff. — W. A. Nagel, Der Lichtsinn augenloser Tiere, Jena 1896. — E. Wasmann, Der Lichtsinn augenloser Tiere, Stimmen aus Maria Laach, 1899, S. 247 ff. u. 415 ff. — W. A. Nagel, Der Farbensinn der Tiere, Wiesbaden 1901.

[3]) Z. B. Th. Volbehr, Bau und Leben der bildenden Kunst, Leipzig 1905, S. 52 ff. und Leo Grätz, Das Licht und die Farben, Leipzig 1900, S. 92.

[4]) Ich meine hier Affekte, nicht aber sogenannte höhere Gefühle.

[5]) C. Stumpf, Über Gefühlsempfindungen, Zeitschr. f. Psychol. u. Phys. d. Sinnesorgane Bd. 44, 1 u. 2, S. 27—28. — Franz Brentano, Psychologie vom empirischen Standpunkte, Leipzig 1874, S. 109, 196 f.; Untersuchungen zur Sinnespsychologie, Leipzig 1907, S. 109, 120 ff.

[6]) Graber a. a. O. S. 249.

[7]) Nagel a. a. O. S. 4, 13, 15 u. s. w.

[8]) Nagel a. a. O. S. 5—8, 12—13, 22. — A. Marty, Die Frage nach der geschichtlichen Entwickelung des Farbensinnes, Wien 1879, S. 19—20. — Wallace, Der Darwinismus, Braunschweig 1891, S. 286—516.

[9]) Auf eine früher sehr verbreitete Ansicht bin ich im Text aus dem Grunde nicht eingegangen, weil sie schon von verschiedenen Seiten überzeugend widerlegt wurde. Es ist dies die Ansicht, daß die Schönheit und Mannigfaltigkeit der Farbe der direkten Wirkung der Licht- und Wärmestrahlen entstammt, eine Ansicht, welche unbedingt der Fülle schön gefärbter Vögel, Insekten und Blumen der Tropenzone entnommen ist. Die von mir dargelegte Anschauung stimmt im wesentlichen mit den Ausführungen bekannter Forscher überein. So meint z. B. Wallace »Darwinismus« (1891, S. 417): »Darwin schrieb bekanntlich die meisten der glänzenden Farben und bunten Farbenmuster der Schmetterlingsflügel der geschlechtlichen Zuchtwahl zu, d. h. einer steten Bevorzugung der schönen Männchen seitens der Weibchen. Diese Ansicht habe ich stets für unerwiesen gehalten, zugleich aber für völlig unzureichend zur Erklärung der beobachteten Tatsachen.« Im folgenden bringt dann unser Autor schlagende Beweise gegen Darwin vor. Weiterhin sagt er: »Es scheint mir, daß wir bei der Annahme einer Vorliebe für Farben um ihrer selbst willen bei Insekten und Vögeln und bei dem Zuteilen eines dem unserigen ähnlichen Geschmacks an diese Tiere uns ebenso weit von der Wahrheit entfernen, wie die Schriftsteller, welche die Biene für einen guten Mathematiker halten.« Nur eine kleine Schrift sei hier noch erwähnt: A. Möbius, Können die Tiere Schönheit wahrnehmen und empfinden? (Berlin 1906), in der den Tieren ebenfalls jede Art wahrhaft ästhetischen Genießens abgesprochen wird, wobei der Autor mit Recht bemerkt, daß z. B. die uns entzückende Schönheit des Pfauenschwanzes für die Henne höchstens einen ähnlichen Reizwert hat wie der Duft des Moschusbocks für das weibliche Moschustier, und der Bockgeruch für die Ziege. In diesem Werke findet auch der Leser umfassende weitere Literaturangaben.

[10]) Vgl. mein Buch: Heinse und die Ästhetik zur Zeit der deutschen Aufklärung, Halle 1906, S. 76 ff.; ferner mein Referat über Mario Pilos »Psychologie der Musik« in der Philos. Wochenschrift IV, 3, S. 59.

Digitized by Google

[11]) Vgl. W. Preyer, Die Seele des Kindes, Leipzig 1890, 3. Aufl., S. 5. — James Sully, Untersuchungen über die Kindheit, Leipzig 1904, 2. Aufl., S. 255.

[12]) Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1906, S. 118.

[13]) Siegfried Levinstein, Kinderzeichnungen bis zum 14. Lebensjahr, Leipzig 1905; als Dissertation, Untersuchungen über das Zeichnen der Kinder bis zum 14. Lebensjahr, Leipzig 1905.

[14]) Kristian B. R. Aars, Der ästhetische Farbensinn bei Kindern, Zeitschrift f. pädagog. Psychol. I, 1899, S. 173—179.

[15]) Franz Hillebrand, Über die spezifische Helligkeit der Farben, Sitz.-Ber. d. Wiener Akad. 1890. Math.-nat. Kl. Abt. III, 98. Bd., S. 70—120.

[16]) Levinstein a. a. O. Kerschensteiner, Die Entwickelung der zeichnerischen Begabung, München 1905. Aus der älteren Literatur verweise ich auf C. Ricci, *L'arte dei bambini,* Bologna 1887 (übersetzt von E. Roncali, Leipzig 1906).

[17]) Die ungeheure Bedeutung der Nachahmung wird von sämtlichen Kinderpsychologen nachdrücklichst hervorgehoben. (Vgl. auch das neueste Werk von M. Brahn, Kinderpsychologie, Leipzig 1907.) Für unsere Stelle kommen speziell in Betracht: Wundt, Völkerpsychologie, Leipzig 1905, II. Bd., 1. Teil, S. 79—80. Preyer a. a. O. S. 23 u. s. w.

[18]) Marty a. a. O. S. 17—18; C. Hermann, Ästhetische Farbenlehre, Leipzig 1876, S. 12—13; G. Th. Fechner, Vorschule der Ästhetik, Leipzig 1897, 2. Aufl., I, S. 219; M. Dessoir a. a. O. S. 118; Ernst Grosse, Anfänge der Kunst, Leipzig 1894, S. 51 ff.; W. Wundt a. a. O. S. 157 ff. u. s. w.

[19]) Siehe Hermann a. a. O. S. 12. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst, Berlin 1907, 2. Aufl., S. 543.

[20]) Volbehr a. a. O. S. 51 ff.

[21]) Auf die Frage der geschichtlichen Entwickelung des Farbensinns gehe ich hier aus dem Grunde nicht ein, weil ich glaube, daß sie durch Martys ausgezeichnetes Werk (a. a. O.) bereits gelöst ist, dessen Ergebnisse heute fast allgemeiner Anerkennung sich erfreuen. Wenn jetzt noch Werke, wie das von W. Schultz, erscheinen (Das Farbenempfindungssystem der Hellenen, Leipzig 1904), der die Hellenen als blau-gelbblind hinstellt, so sind sie höchstens als Kuriosa interessant, mögen sie sich noch so wissenschaftlich geberden.

§ 2.

[1]) Vgl. die ausführlichen Erörterungen in meinem Buche: J. J. Wilhelm Heinse und die Ästhetik zur Zeit der deutschen Aufklärung, Halle 1906, und Th. Volbehr, Das Verlangen nach einer neuen deutschen Kunst, Jena 1901.

[2]) Eine jede moderne Kunstgeschichte berichtet über diese Entwickelung; ich nenne hier nur zwei: Springer, Handbuch der Kunstgeschichte V. Bd., Leipzig 1906, 3. Aufl. und J. Meier-Gräfe, Entwickelungsgeschichte der modernen Kunst, Stuttgart 1904, 3 Bde. Die Landschaftler Turner und Constable wären hier als die ersten zu nennen, wie überhaupt die Landschaft »die Grundlage zu unserer modernen Farbenanschauung gegeben hat, sie hat der Kunst manche neue Bahnen gewiesen und befreiend auf sie gewirkt; die besten Maler des 19. Jahrhunderts waren Landschaftler, und die größten Koloristen knüpften ihre Farbenideen an sie an.« (Schultze-Naumburg, Studium und Ziele der Malerei, 3. Aufl., Leipzig 1905, S. 21.) Im übrigen sind sich fast alle darin einig, daß diese rein malerische Bewegung, die sich auf die Wiedergabe der farbigen Erscheinung der Dinge richtet, bereits im 16. und 17. Jahrhundert einsetzt: Tizian, Giorgione, Rubens, Rembrandt, Velasquez wären da zu nennen. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts gab es auch in Deutschland eine malerische Unterströmung, auf die man aber erst anläßlich der großen Berliner Jahrhun-

Digitized by Google

dertausstellung 1906 aufmerksam wurde. Halb vergessene Meister wie Ph. O. Runge (Hauptwerke in Hamburg), C. D. Friedrich (Hauptwerk in Dresden), Waldmüller (Hauptwerke in Wien) kamen wieder zu Ehren. Die weitere Entwickelung, die sich vornehmlich in Frankreich abspielte, ist bekannt: die Schule von Fontainebleau, ferner Manet, Degas, Monet und die ganze Schule der Impressionisten; in deutschen Landen Künstler wie Böcklin einerseits, Liebermann, Trübner anderseits.

[3]) Das hier Gesagte bezieht sich auch auf die Künstler; die Deutschen haben bis auf die jüngste Zeit mehr zeichnerisch ausgezeichnete Werke als malerisch hervorragende Leistungen geschaffen. Ganz fein drückt dies Meier-Gräfe aus (a. a. O. I, 215): »Man könnte sich vielleicht die beiden Temperamente (Deutsche und Franzosen) als verschieden wirkende, optische Apparate vorstellen, der eine, der Thomas, läßt alles, was Farbe und Licht ist, durch und fängt nur die Linien auf; der andere, der Monets, gibt diese Erscheinungen, wie sie dem farben- und lichtempfindlichen Auge erscheinen.« Doch hat sich dies in der neuesten Zeit auch geändert; und Thoma und diejenigen, die ihm folgen, stellen bloß eine einzige Richtung dar, während eine ganze Reihe anderer Schulen vorwiegend malerisch arbeiten. Allerdings kam der Impuls vom Ausland, das uns erst die Augen für die Schönheiten von Licht und Farbe öffnete.

[4]) Vgl. Alfred Lichtwark, Erziehung des Farbensinnes, Berlin 1905, 3. Aufl.

[5]) J. Kohler, Vom Lebenspfad, Mannheim 1902, S. 55—59.

[6]) Fechner a. a. O. S. 221.

[7]) Jaennicke, Die Farbenharmonie (3. umgearbeitete Aufl. von C. Chevreul, Farbenharmonie), Stuttgart 1902, S. 167.

[8]) Vgl. die Schrift von Georg Treu, Sollen wir unsere Statuen bemalen? Dresden 1884, »die großes Aufsehen erregte und eine ganze Schar von Künstlern zu diesen neuen Versuchen anstachelte« (Springer a. a. O. V, S. 409 f.).

[9]) A. Marty a. a. O. S. 38 ff., 43 ff., 47; vgl. auch Volbehr a. a. O. S. 65.

[10]) Vgl. A. Marty a. a. O. S. 52 ff. — Volbehr a. a. O. S. 119 ff.

[11]) Vgl. A. Zacher, Venedig als Kunststätte, 3. Aufl., Berlin 1904, S. 2—3: »Wer eines Abends vom Lido oder von Murano gondelnd zur Stadt zurückkehrend die Augen offen hält, wenn die Sonne sinkt, der versteht auch den Goldton, der die venezianischen Bilder auszeichnet, ebenso wie die Gemälde der umbrischen Meister nur dem vollkommen verständlich werden, der selbst schon des öfteren auf dem Balkon des Chors von San Pietro fuori in Perugia stand und die ‚umbrischen Farbentöne' in dieser prächtigen Berglandschaft selig genoß.«

§ 3.

[1]) In seinem Werke: Das Wesen der Kunst, 2. Aufl., Berlin 1907.

[2]) Lange a. a. O. S. 547.

[3]) Volbehr a. a. O. S. 65, siehe auch seine Abhandlung, »Die Neidfarbe Gelb« in dieser Zeitschr. I, 3, S. 355—365.

[4]) Lange a. a. O. S. 541 ff.; vgl. auch S. 21 ff.

[5]) Vgl. Ernst Brücke, Die Physiologie der Farben für die Zwecke der Kunstgewerbe, 2. Aufl., Leipzig 1887, S. 11—12. — Th. Lipps, Ästhetik, Hamburg 1903, I, S. 448.

[6]) A. Jaumann, Die Farbe im modernen Wohnraum, Innendekoration, Darmstadt 1907, XVIII, 6, S. 153 ff. Zu Hause pflegen wir sonst der Erholung, der Ruhe, der Geselligkeit oder geistiger Tätigkeit. Aufreizende, anfeuernde Farben sind hier also im allgemeinen nicht am Platze. Eher das Gegenteil: Farben, die zu Frieden und beschaulichem Genuß stimmen.

[7]) Vgl. A. Ewald, Die Farbenbewegung, Berlin 1876; dagegen: A. Marty a. a. O.

Digitized by Google

S. 56 f. — Th. Volbehr a. a. O.; ferner L. von Kobell, Farben und Feste, München 1900, S. 2 ff., 17. — J. Braun, Zur Entwickelung des liturgischen Farbenkanons, Zeitschr. f. christl. Kunst XV, 1903, S. 145, 174 u. s. w.

[8]) Rot scheint sich aber bei Kindern und Wilden der größten Beliebtheit zu erfreuen, kurz überall dort, wo lebhafte und erregende Eindrücke erwünscht sind. Die Vorliebe für Blau setzt ein sanftes, ruhiges Gemüt voraus; Temperamentvolle sprechen gern von einem »langweiligen Blau« u. s. w.

[9]) Ich nehme Rot, Gelb, Blau als Grund-, und Rot-Grün, Gelb-Violett, Blau-Orange als Komplementärfarben. Vgl. Franz Brentano, Untersuchungen zur Sinnespsychologie, Leipzig 1907, wo diese Theorie ihre eingehende Begründung findet.

[10]) Vgl. das Sammelreferat von O. Külpe, Der gegenwärtige Stand der experimentellen Ästhetik, Bericht über d. II. Kongreß für experimentelle Psychologie in Würzburg, Leipzig 1907, S. 1—57.

§ 4.

[1]) E. Raehlmann, Über Farbensehen und Malerei, München 1902, 2. Aufl. — Vgl. ferner Dr. Schlodtmann, Farbenwerte und Farbenwirkungen in Kunst und Natur, Deutsche Rundschau Bd. 124, S. 203—218.

[2]) O. N. Rood (Die moderne Farbenlehre, Leipzig 1880, S. 103) hat meiner Meinung nach recht, wenn er sagt: »Es ist eine Tatsache, daß Menschen von Kindheit her an partieller Taubheit gelitten haben und dessenungeachtet als Musiker, ja als Komponisten sich hervortaten. Mit der Malerei verhält es sich nicht anders als mit der Musik: der Besitz eines vollkommen ausgebildeten Organs ist noch keineswegs die erste unerläßliche Bedingung für das Künstlertum; Maler, die wirklich an Rotblindheit leiden, sind gleichwohl im stande, falls ihnen eine mäßige, äußere Nachhilfe zu teil wird, Bilder zu liefern, deren Kolorit ungeteilter Anerkennung sich erfreuen darf. Natürlich ist das Feld für ihr künstlerisches Wirken etwas eingeengt, sie sind genötigt, mancher Farbenverbindungen sich gänzlich zu enthalten.«

[3]) A. Guttmann, Untersuchungen an sogenannten Farbenschwachen (Bericht über den I. Kongreß für experimentelle Psychologie, Gießen 1904), Leipzig 1904, S. 14 ff., hat die den sogenannten Farbenschwachen zukommenden Eigentümlichkeiten näher charakterisiert.

[4]) Vgl. § 2, Anm. 11.

[5]) Das im Texte Gesagte gilt natürlich auch, wenn Raehlmann mit seinen 30 bis 40% Farbenschwachen recht hätte. Nur wäre eben diese »Schwäche« in vielen Fällen keine durch die Empfindungen, sondern eine durch mangelnde Übung, fehlendes Interesse u. dgl. begründete, kurz durch psychologische, nicht physiologische Ursachen. Und die Farbenempfindungen dieser Farbenschwachen würden völlig gleich sein denen der Normalen. Nun haben aber Heine und Lenz in ihrem recht interessanten Büchlein »Über Farbensehen besonders der Kunstmaler«, Jena 1907, wohl überzeugend dargelegt, daß jene Schwäche sich viel seltener findet, als Raehlmann glaubte. Nach ihnen gibt es nur 10% ausgesprochen pathologische Typen; nämlich 3—4% Dichromaten und 6—7% anomale Trichromaten. Selbst bei Zurechnung weiterer 10% für die verschiedenen Grade von Farbenschwäche — obgleich dies nach den Versuchen der Autoren sehr unwahrscheinlich ist — stehen immer noch $^4/_5$ von Normalen einer Minderheit von $^1/_5$ gegenüber, »ein Verhältnis, das immer noch Grund genug bieten dürfte, eine gewisse gemeinsame allgemeine Übereinstimmung der Farbenwahrnehmung anzuerkennen, gegenüber der Gefahr, bei Verwischung aller Grenzen zwischen Normalen und Pathologischen allen Maßstab zu verlieren.« Und weiterhin führen unsere Autoren aus, daß man mit »voller Berechtigung« von einem normalen Durchschnittsfarbensinn sprechen kann. Wenn ich

Digitized by Google

bis dahin mit unseren beiden Autoren mich völlig in Übereinstimmung sehe, kann ich dies von einem weiteren Punkt ihrer Erörterungen nicht behaupten: innerhalb der restlichen 80% bestehen geringe »individuelle Verschiedenheiten in Bezug auf quantitatives Unterscheidungsvermögen«, die aber bei weitem nicht so erheblich sind, daß man sagen könnte, dieser Mensch hat ein »wesentlich anderes Farbenempfindungssystem« als jener. Wie wir bereits wissen, darf man aus Unterschieden des Unterscheidens nicht ohne weiteres auf Unterschiede des Unterschiedenen schließen. Die Verfasser hätten sich klar machen müssen, daß Unterscheiden etwas ganz anderes ist als Empfinden. Auch bei völliger Gleichheit des letzteren kann ersteres verschieden sein; da spielen Übung, Interesse, eine Disposition zu gewissen Gefühlen u. s. w. eine große Rolle. Was die Übung anbelangt, so haben die Verfasser wenigstens teilweise ihre Macht kennen gelernt, wenn sie sagen: »daß die Übung auch nicht ganz ohne Bedeutung ist, ergibt sich daraus, daß bei ein und derselben Person die Schwellen bei mehrfacher Untersuchung mit der Zeit niedriger werden, und weiter noch daraus, daß wir bei Kunstmalern, also Menschen, die dauernd sich mit feinen Farbennuancen zu beschäftigen haben, einen durchschnittlich quantitativ besseren Farbensinn vorfinden.« Genau ausgedrückt heißt dies: Übung lehrt uns näher aneinanderliegende Nuancen als verschieden erkennen, sie verbessert also unser Urteil, nicht aber den »Farbensinn«, wie die Autoren meinen. Sie glauben, es käme hauptsächlich auf »angeborene individuelle Unterschiede« an. Darauf ist zu antworten: sind es physiologische Faktoren der Empfindung, dann fallen diese Personen unter die Rubrik der Farbenschwachen; aber dies dürfte der weitaus seltenere Fall sein. Sonst können wir höchstens von angeborenen Dispositionen zu gewissen Gefühlen sprechen. Daraus erklären sich aber nur Unterschiede der Farbenwirkung, nicht des Farbenempfindens. Ist erstere stark, so lenkt sie natürlich mehr die Aufmerksamkeit auf die Empfindungsinhalte, die betreffende Person beschäftigt sich mehr mit ihnen, und so vereinigen sich Übung und Interesse. Man kann also noch in weiteren Grenzen — als es unsere Autoren tun — von einem »normalen Durchschnittsfarbensinn« sprechen, indem vieles garnicht zur Empfindung, sondern in das Gebiet des Urteils beziehungsweise Gefühls gehört, also auch nicht der Empfindung gut geschrieben oder zur Last gelegt werden kann.

Digitized by Google

X.

Eine stilpsychologische Untersuchung, an Hugo von Hofmannsthal.

Von

Constantin Hilpert.

Die Literaturkritik als Wissenschaft, als Grundlage und Kern der Literaturgeschichte, kann sich nicht dabei bescheiden, nur Werk und Wirkung zu sehen; sie will auch sehen, was hinter dem Werk steht: die eigentümliche Grundform des einzelnen kunstschaffenden Geistes, durch die ihm Vergangenheit und Gegenwart hindurchgeht und Wunsch und Wille für die Zukunft wird. Von hier aus erst ist der geschichtliche Blick über Generationen und Zeiten möglich, der vergleichend und scheidend die Entwickelung des Kunstschaffens erschaut.

Indessen sind die Vorgänge in Geist und Seele des Dichters viel zu kompliziert, als daß man in der Erkenntnis seines geistigen und seelischen Diagramms jemals mehr als eine approximative Richtigkeit erlangen könnte. Und weil man sich ihr nur bis auf eine gewisse Entfernung nähern kann, wird man natürlich von allen Seiten heranzukommen versuchen. Diese Arbeit soll sich jedoch vorwiegend darauf beschränken, einen Weg zu zeigen, nämlich den durch Stil, Wahrnehmungs- und Gefühlsleben; denn gerade von hier aus, wo noch am wenigsten die Bewußtheit des Dichters dem spürenden Blick brechende Prismen vorhält, scheint die größte Annäherung möglich; besonders bei Dichtern, denen die Bewußtheit des Dichter-seins und das Wissen um Mittel und Wirkung die Naivität des Schaffens beeinträchtigt hat und Furt zu einer gewissen Stilisierung ihrer selbst geworden ist.

Seien zuerst die Grundlagen der Untersuchung gegeben.

I.

Die Art und Menge der Eindrucks- und Aufnahmemöglichkeiten hängt ja bekanntlich vom »Milieu«, von allgemeinen Verhältnissen, oft vom Zufall ab; doch schon bei der Wahl spricht die ganze Eigenart des Menschen und seine Veranlagung zum Erleben mit — wobei es ganz gleichgültig ist, ob man in dieser ein durch die Verhältnisse Be-

Digitized by Google

dingtes oder gar Geschaffenes oder ein Mitgeborenes sieht. Haften bleibt aber von allem Aufgenommenen nur das, was Gefühle erregt hat. Und zwar tritt dies um so leichter, also auch — relativ zu den Möglichkeiten — um so häufiger wieder ins Bewußtsein, je stärker die erregten Gefühle sind. Zeigt sich also schon die Eigenart des Individuums darin, was es für Eindrücke aufzunehmen und wiederzugeben vermag, so noch mehr bei dem Gradverhältnis der einzelnen Eindrücke und der durch sie erregten Gefühle, also in dem verschiedenen Häufigkeitsgrad, mit dem sie in den seelischen und geistigen Prozessen des einzelnen wiederkehren. Eine solche Wiederkehr, ein solches Auftauchen irgend welcher früheren Wahrnehmungen und Erlebnisse ist auch die dichterische Produktion zum größten Teil, wenn wir, das eigentlich Künstlerische zersetzend, bis zu den letzten Bestandteilen analysieren. Sinn hat solche Auflösung des Organischen natürlich nur insofern, als sie das durchgehende Vorhandensein einzelner Elemente erkennen läßt und deren Wertigkeit: die Art der Aufnahme und der zu Grunde liegenden Gefühlsveranlagung. Denn eigentlich treten nie einzelne Wahrnehmungen oder Vorstellungen in das Bewußtsein, sondern stets ganze Komplexe, deren Einzelheiten untereinander und zu dem ganzen Bewußtseinsinhalt, dem vorhergehenden und folgenden, wieder in allgemein und individuell gesetzmäßigen Beziehungen stehen, Beziehungen, die durch Begriffliches, Vorstellungsmäßiges und Gefühlsmäßiges in- und durcheinander gegeben sind und durch das Vorherrschen des einen oder anderen und einzelner Unterarten des einen oder anderen ihr Besonderes empfangen. Das Ganze in stetem, mehr oder weniger schnellem Fluß.

Diese inneren Vorgänge, die schon immer zum Teil, besonders bei begrifflichen Operationen, von Wortvorstellungen begleitet sind, drängen beim Künstler, wenn es sich um Konzeptionen handelt, mit ganz besonderer Energie zum Ausdruck, beim Dichter zum Ausdruck durch die Sprache. Das heißt, nicht so als ob die sprachliche Form etwas Äußerlich-Entsprechendes für das innere Erlebnis sei, nicht so als ob diese beiden überhaupt irgendwie zu trennen wären. Sondern die Form ist durchaus die Projektion des inneren Vorgangs, noch mehr: jedes Wort fast ist eine solche Projektion, jedes Wort fast hat seinen Vorstellungs- oder Begriffs-, seinen Gefühls- und seinen Knüpfungswert, und mit dieser Kompliziertheit ist es Bestandteil des Bewußtseinskomplexes, den es ausdrückt, wird von ihm bestimmt und bestimmt ihn wiederum. Ein jeder wird schon diese Übereinstimmung erlebt haben, wenn er, nach einem Worte suchend, ein selbst gefundenes oder ein von einem anderen gegebenes ganz plötzlich, instinktmäßig, gefühlsmäßig als das richtige aufgriff. Beim Dichter ist das

Digitized by Google

Band zwischen dem Auszudrückenden und dem Ausdruck nur viel kürzer und fester geknüpft, geknüpft eben durch das Unterbewußte, Gefühlsmäßige. Denn die Lautvorstellung eines Wortes — gleichviel ob sie primär ist, oder ob man beim Schreiben von dem optischen Bild des Wortzeichens über die Artikulationsempfindung zu ihr gelangt — diese akustische Vorstellung ist immer sehr innig verknüpft mit dem Gefühlston des Wortes, so innig, daß selbst Erkrankten — bei denen die Sprachfunktionen gestört sind — der Laut noch ein Begriffsgefühl erweckt, selbst wenn er die zu ihm gehörige Vorstellung nicht mehr zu erregen vermag (Wundt, Völkerpsychologie Bd. I, S. 521). Um so stärker muß diese Verknüpfung beim Dichter sein, der ja ganz besonders von Gefühlen abhängig ist und mit der Sprache lebt. Am stärksten, wenn das Wort ins Symbol tritt, richtiger gesagt, wenn ein Vorstellungskomplex und der Ausdruck dafür sich als Symbol aufdrängt; denn die Wahrnehmungen und die Vorstellungen, die sich ihm da anbieten, müssen ganz besonders in ihrer Wesenheit erfaßt worden sein, also das Gefühl am stärksten erregt und am nachhaltigsten gewirkt haben. Denn die auf die Wahrnehmung oder Vorstellung gerichtete Aufmerksamkeit erhöht deren Intensität und zugleich das damit verbundene Gefühl. — Da aber die auf das Gefühl selbst gerichtete dieses schwächt und in seinem Ausdruck hemmt und da es eine psychologische Grunderfahrung ist, daß die Gefühle der Apperzeption, der inneren Willenstätigkeit ausweichen müssen, so wird gerade bei ihnen das Bewußtsein des Dichters den geringsten Einfluß haben. Dafür ist allerdings das Unterbewußt-Identische des Auszudrückenden und des Ausdrucks mit seinen vibrierenden Grenzen und in seinem Fließen auch nur zu erfühlen, und zu erkennen nur ein gewisser gleichbleibender Kern in seinem Wesentlichsten. Denn ebenso wenig wie ein einzelnes Element des geistigen und seelischen Lebens einzeln vorkommt und sich gesondert betrachten läßt, ebenso wenig führt das Wort, als Ausdruck dafür, eine Sonderexistenz und läßt sich für sich untersuchen. Sein Gefühlswert, an und für sich schon individuell unterschieden, schwankt auch noch beim einzelnen Individuum. Und wenn wir z. B. wissen, daß Nietzsche ein härteres, höheres Gefühl mit dem Worte »Herr« verbindet als Stefan George — mit Begriffsworten läßt sich der Unterschied nicht fassen —, so haben wir das nur erfaßt als gleichbleibenden Kern in der Summe der Verwendungen und erfassen können nur dadurch, daß in den Wortkomplexen die Worte gegenseitig ihre dunkleren im individuellen Unterbewußtsein fußenden Stützen beleuchten. Und diese Wortkomplexe, einzelne stilistische Gebilde, sind auch wieder nur Elemente für höhere stilistische Formen, und so weiter bis zur letzten für sich bestehenden Form, und ein

Digitized by Google

beständiges Nehmen und Geben zwischen dem Einfacheren und dem Komplizierteren und psychischer Ursprung und Rückwirkung auf die Psyche, und das alles zum größten Teil mit individueller Wahl aus den überlieferten Möglichkeiten und in individueller Verwendungsnuance. Nur daß bei diesen höheren Formen das Bewußtsein immer mehr eingreifen kann und wird. Daß trotz all dem beim Dichter besonders schwerwiegenden Beladen mit individuellen Werten doch eine Mitteilung möglich ist, beruht einerseits auf dem interindividuellen Kern und anderseits auf dieser beständigen Wechselwirkung, die auch uns erst die Untersuchung ermöglichte; daß der Dichter aber auch einen annähernd gleichen geistigen und seelischen Verlauf in uns erzeugt, das ist das Geheimnis seines Künstlertums: ein bei aller Bewußtheit doch in seinen Wurzeln instinktmäßiges Finden der zeugenden Konstellation, der künstlerischen Form.

Die Untersuchung selbst geht am besten von ganz spontanen Äußerungen aus, oder von solchen, wo noch am wenigsten gefeilt ist, von Briefen, Tagebüchern, Urfassungen. Denn hier zeigt sich das, was sich am ehesten anbietet, ganz besonders. Wenn es aber nicht darauf ankommt, die Veranlagung eines Dichters während einer bestimmten Produktion zu erkennen, sondern die durchgehende Eigenart, so kann man auch, wo solche ursprünglichen Äußerungen nicht zugänglich sind, von den endgültigen Fassungen der Werke ausgehen, ohne daß der Wert der Untersuchung dadurch leidet. Denn selbst bei einer bewußten Wortwahl spielt der individuelle Wortschatz und der mitschwingende Gefühlston eine Rolle; und die nicht durch eine ganze Veranlagung gehaltenen Worte fallen schon ohne weiteres durch ihre Seltenheit heraus. Aber wenigstens ein Ausgehen von den Prosawerken ist zu empfehlen, denn wiewohl auch hier Rhythmus und Klang eine größere oder geringere Rolle spielen und sonst ferner liegende Worte herbeiziehen können, so wirkt doch das in der gebundenen Sprache, wo es unvergleichlich mehr Ausdruck von Gefühlen ist, viel stärker, und bei Reimworten steht meistens die Klangassoziation im Vordergrund.

Eine Untersuchung der Wahrnehmungs- und Vorstellungsworte auf ihre Häufigkeit und ihren Gefühlswert wird uns auf die Veranlagung des Wahrnehmungs- und Vorstellungslebens führen. Hier sind die Symbole von besonderer Wichtigkeit. Auch das was die Situation durchbrechend sich dem Dichter aufgedrängt hat: Kunstfehler. Wie überall so kann auch hier die Betrachtung von der negativen Seite viel ergeben: was findet sich überhaupt nicht? Ähnlich sind auch die höheren Formen zu untersuchen: die vorherrschende Art, Sätze zu bauen, zu verbinden, stilistische Formen zu verwenden,

Digitized by Google

zu disponieren u. s. w. Das wird zu den höheren Gefühlen und zum Assoziationsleben führen. Leider gibt es noch keine Psychologie des Stils, die — wie die Normalpsychologie für die Individualpsychologie — Grundlage werden könnte für solche individuelle Untersuchung der Stilformen. — Wenn man so über die interindividuellen Werte so viel als möglich in die individuellen einzudringen versucht, so wird diese Erkenntnis der mehr unterbewußten Äußerungen der Eigenart den Blick über die mehr bewußten erleichtern und das Auge schärfen.

Von dieser Methode ausgehend habe ich versucht, einen Dichter unserer Zeit in seiner Eigenart zu erfassen, bei dem das Untersuchungsmaterial nicht besonders günstig liegt, und für den die eingangs gesagten Worte gelten — Hugo von Hofmannsthal.

Ich kann im folgenden natürlich nicht alle Wege meiner Untersuchung noch einmal abschreiten, sondern kann nur die Hauptetappen durch einzelne Beispiele kennzeichnen und muß im großen und ganzen die Endpunkte als Ausgangspunkte nehmen, um über das Wahrnehmungsleben und die höheren Gefühle, um über das Sein zum Werden und Schaffen zu kommen, und so in dem dritten Teil die Geschlossenheit der durch diese Methode gefundenen Ergebnisse in einem entwickelnden Bilde von Hofmannsthal zu zeigen.

II.

Hofmannsthal ist ganz moderner Kulturmensch mit der gesteigerten Empfindlichkeit aller Sinne: nicht ohne Bewußtheit. Und das ist kein Wunder. Wenn der Kulturmensch eine Abnahme der naiven Aufnahmefähigkeit der Sinne bemerkt: wenn Novalis von der Gestalt seiner Sehnsucht, dem Meister zu Sais sagt: er hörte, sah, tastete und dachte zugleich, oder wenn Nietzsche von den Menschen der Zukunft ein gleichzeitiges Ins-Spiel-setzen aller Energien verlangt — so kann anderseits dieser bewußt gefühlte Mangel nur bewußt ausgeglichen werden: die Romantik sucht alle Eindrücke zugleich zu erfassen, Wagner gibt sein Gesamtkunstwerk und die Franzosen, Baudelaire, Verlaine und ihr Kreis systematisieren fast den Reigen der Gesichte, Geräusche, Gerüche und Gefühle. Was an unbewußter Kraft verloren ist, wird an bewußter Feinheit ersetzt. Und der Dichter, dessen Blick auf alledem geruht hat, kennt die suggestive Kraft dieses Totalitätsstrebens, und er muß es, gleichviel ob bewußt oder unbewußt, kultivieren. Auch Hofmannsthal. In Gestern (1891) schildert er den Abend:

In blauem Dufte lag der Garten da ...
Die Fliederdolden leuchteten und bebten ...
Der Brunnen rauschte und die Falter schwebten ...

Digitized by Google

Am Himmel war ein Drängen und ein Zieh'n,
Des Abends Atem wühlte im Jasmin,
Und ließ verträumte Blüten niederweh'n . . .

Ein Jahr später, im Tod des Tizian, gibt er die Nacht schon so:

Und wie des Dunkels leiser Atemzug
Den Duft des Gartens um die Stirn mir trug,
Da schien es mir wie das Vorüberschweifen
Von einem weichen wogenden Gewand
Und die Berührung einer warmen Hand.
In weißen, seidig weißen Mondesstreifen
War liebestoller Mücken dichter Tanz,
Und auf dem Teiche lag ein weicher Glanz
Und plätscherte und blinkte auf und nieder.
Ich weiß es heut nicht, ob's die Schwäne waren,
Ob badender Najaden weiße Glieder,
Und wie ein süßer Duft von Frauenhaaren
Vermischte sich dem Duft der Aloë . . .
Das rosenrote Tönen wie von Geigen,
Gewoben aus der Sehnsucht und dem Schweigen,
Der Brunnen Plätschern und der Blüten Schnee,
Den die Akazien leise niedergossen,
Und was da war ist mir in eins verflossen:
In eine überstarke schwere Pracht,
Die Sinne stumm und Worte sinnlos macht.

Hier verquicken sich Gesichte, Geräusche, Gerüche und Gefühle zu einem atavistischen Gewühl. Wie weit man in einer solchen Steigerung dieser Übergangssensationen noch physio-psychologischen, wie weit neurologischen Impressionismus sehen will ist gleich; sicher ist: Hofmannsthal sieht, hört, tastet und denkt zugleich. Um so mehr wird bei dieser Sinnenoffenheit für ihn bezeichnend sein, was er an den Dingen vor allem und immer wieder bemerkt, was er aufzunehmen und wiederzugeben liebt.

Er hört die Stille und das atmende Schweigen, das süße Rauschen und Flüstern der Nacht und leises Klingen und Tönen. — Andrea [1]), der Renaissancemensch, hat zuweilen »ein unbestimmtes, schmelzendes Verlangen nach Tönen, die ihn bebend leis umfangen«! — Er liebt Musik, besonders Flöten und Geigen und die Musik der Worte und weicher klangvoller Namen. Kein helles Schmettern, nichts Jähes, Ausbrechendes.

Das Schmiegsame fühlt er, das Biegsame, Bildsame, Weiche. Doch nichts Weichliches, wie auch nichts unverrückbar Starres und Hartes: mehr etwas Elastisches.

---

[1]) Gestern, Klinkhardt, Leipzig 1891; S. Fischer, Berlin 1904. Ein Verzeichnis aller bis Februar 1905 erschienenen Dichtungen u. Aufsätze H.s bei Sulger-Gebing »H. v. H.« Leipzig 1905.

Digitized by Google

Das Kühle und Luftige liebt er, Gärten und Lauben. Der Kaufmannssohn im Märchen der 672. Nacht lebt im Sommer »in einem Haus, dessen hölzerne Wände immer von dem kühlen Duft der Gärten und der vielen Wasserfälle durchstrichen wurden«. Und im Symbol. Von Stefan George rühmt er[1]), er habe das Leben so unterworfen, »daß unserem an verworrenen Lärm gewöhnten Sinn eine unglaubliche Ruhe und die Kühle eines tiefen Tempels entgegenweht. Wir sind in einem Hain, den wie eine Insel die kühlen Abgründe ungeheuren Schweigens von den Wegen der Menschen abtrennen«. So ist denn auch der Schauplatz seiner Gedichte und Dramen meist im Freien oder in einem Zimmer, das in den Garten führt. — Aber er kennt auch das Schwüle, Dumpfe; doch mehr als Allgemeingefühl, als ein Gefühl des Bedrückt-, Beengt-, Umringt-seins, aus dem er sich heraussehnt, ohne den rechten Willen es abzuschütteln.

Das Dominierende aber bleibt das Auge, trotz der Kultur aller anderen Sinne. Zuerst erschaut er sich die Dinge.

Oh denkst du noch an jene Nacht, Arlette:
Wir flogen mit dem Sturme um die Wette...
Kein Lichtstrahl ... nur der Blitze zuckend Licht
Zeigt mir die Klippen, weißen Schaum, den Mast.

So trägt Andrea die finstere Sturmnacht im Gedächtnis. Viel naheliegender wäre es doch für den Dichter gewesen, der sich in diese Situation versetzt, wenn er in dieser tiefen Dunkelheit das Heulen des Sturmes und das trotzige Knarren des Mastes gehört, den Widerstand des Steuers gefühlt hätte. Nichts davon — er sieht. Und so fehlt auch in Gestern, wo er doch einen Dichter, einen Schauspieler, einen Maler einführt und auch von einem Architekten spricht, der Tonkünstler. Trotzdem es in der szenarischen Vorbemerkung heißt:

»Am Pfeiler rechts eine tragbare kleine Orgel mit freien Blasebälgen; sie steht auf einer schwarzen Ebenholztruhe, die in lichtem eingelegten Holz harfenspielende Tritonen und syrinxblasende Faune zeigt. Darüber hängen an der Wand eine dreisaitige Geige, in einen Satyrkopf auslaufend, und ein langes Monochord, mit Elfenbein eingelegt.«

Trotzdem — oder besser weil — denn wir sehen das bewußte Totalitätsstreben; aber wie spricht er von den Instrumenten: ganz als Liebhaber von Antiquitäten, dem es viel mehr auf Form und Aussehen als auf die Verwendung ankommt. Das Erschaute drängt sich ihm eben in den Vordergrund, und daraus erwachsen ihm auch die meisten Symbole.

Gewiß ist das durchaus das Normale. Doch können immerhin einseitigere Talente wie Gustav Falke und Karl Busse schon dadurch

[1]) Gedichte von Stefan George; Zeit Nr. 77.

Digitized by Google

charakterisiert werden, daß man dem mehr Musikalischen den mehr visuell Veranlagten gegenüberstellt. Indessen genügt es durchaus nicht, von Heine etwa zu wissen, daß er eine durch und durch musikalische Natur war, oder von Goethe, daß er vor allem sah. Schon durch das Wort des Anthropologen Heinroth, der Goethes Denken »gegenständlich« nannte, kommt man viel weiter. Und man sieht: bei einem Dichter wie Hofmannsthal, der neben der dominierenden Visualität ein so ausgeprägtes Gefühl für die Musik der Sprache hat, ist es durchaus notwendig zu fragen: was sieht er und wie sieht er. Denn das Auge ist, trotz des großen Mangels an naivem und malerischem Schauen, über den jetzt so viel und mit Recht geklagt wird, dennoch das ausgebildetste Sinnesorgan des Menschen, wohl aller Zeiten, besonders aber der unseren: hat es doch einen großen Teil der Funktionen des Tastsinns aufgesogen — es gibt wohl sehr wenige Menschen, die etwa eine Plastik auch mit dem Tastsinn genießen wollen und können. Darum vermittelt das Auge gerade dem Künstler so unendlich viel.

Am mindesten wichtig sind noch die reinen Wahrnehmungen. Er liebt die »halben Farben«, die blassen: Weiß und Grün und duftiges Blau, »rosig helles Gelb und helles Grau«: Rokoko — aber auch die schweren leuchtenden, besonders Gold und Rot: Renaissance. — Sein Licht darf nicht grell sein, nicht strahlen, sondern muß weich und warm leuchten; ein kältendes Weiß, wie es etwa Stefan George in seinem Algabal [1]) gibt, hat er nicht. — Wichtiger aber ist schon, was er an Linien sieht. Vor allem das Vertikale. Das sieht er und liebt er viel mehr als die geschwungene Schönheitslinie der Renaissance. Es liegt etwas Prärafaelitisches darin. Und besonders liebt er das Schmale, Schlanke, Aufstrebende: Gothik.

Daß sein Blick in den szenarischen Vorbemerkungen in der ersten Zeit stets, später in der Regel zuerst von links nach rechts geht, mag mit dem Aufsteigen zum Wesentlicheren und mit der Bühnentradition zusammenhängen. Doch zeigt sich hier gleichzeitig eine andere Eigenheit, die sich auch in seinem Stil findet: das rückschauende Detailieren. So heißt es im Geretteten Venedig (III):

»Das Innere von Renaults Haus. Links läuft die hölzerne Treppe hinauf und mündet oben in eine Art Altan, von dem man in eins der oberen Zimmer tritt. Unten sind links und rechts Türen, und in der Mitte auch eine Tür, die in ein Zimmer führt. An der rechten Ecke der Rückwand ist die Haustür ins Freie, schief

---

[1]) Daneben war der Raum der blassen Helle
Der weißes Licht und weißen Glanz vereint,
Das Dach ist Glas, die Streu gebleichter Felle
Am Boden Schnee und oben Wolke scheint.

Digitized by Google

gestellt. Der ganze Raum ist verfallen und verwildert. An den Ziegelmauern ist vielfach der Bewurf abgefallen. Unten links hinter der Tür, in dem Winkel unter der Holztreppe steht ein armseliger hölzerner Tisch und ein Stuhl dabei, dahinter ein Schrank.«

Zuerst gibt er Allgemeines; dann die linke Seite und die Mitte; dann Symmetrisches; dann die rechte Ecke; dann rückkehrend Einzelheiten des ganzen Raumes; endlich geht er zur linken Seite zurück. Ebenso im 4. Aufzug: »Flügeltüren links und rechts. Im Hintergrund Fenster auf den Garten. Über jeder der beiden Türen breite niedrige Spiegel.«

Daß er hier auch ein Hintereinander sieht, einen Tiefenblick hat, ist nicht nur natürlich, sondern fast notwendig. Auffälliger ist schon, daß er nur ein einziges Mal einen Zugang zur Bühne sieht. Im Ödipus und die Sphinx heißt es (I, 1): »In der Mitte mündet ... ein Hohlweg, steil herabführend.« Hier versetzt er sich also gleichsam an die Stelle des Ödipus, der den Hohlweg herabkommt, fühlt er sich in den Schauspieler ein, dem doch Türen und Wege in erster Linie Zugänge zum Bühnenraum sind. Sonst sieht er aber nur Ausgänge. Er tritt also vom Zuschauer aus an die Bühne heran. Und da er das Symmetrische »links und rechts« zugleich erschaut, kann er sich nicht wohl in den Bühnenraum selbst versetzen. Zwar würde das wohl nur ein Dichter mit besonders starkem Raumgefühl tun. Bei Hofmannsthal scheint aber dieses Gefühl nicht nur mittelmäßig, sondern zu Gunsten des mehr bildmäßigen Schauens verkümmert. Wenn er in der Reitergeschichte schreibt: »Zwischen bloßgelegten Türpfosten ins Innere schauend, sah der Wachtmeister ...« muß er doch die Pfosten gleichsam als Rahmen eines Bildes sehen, und wenn es ebenda heißt: »... zwischen Baumgruppen, die aussahen wie gewaschen, glänzten Landhäuser und Kirchen her«, so fällt das bildmäßige Erfassen der Landschaft noch mehr auf. Nirgends findet sich bei ihm ein so stark raummäßig erfühltes Bild wie etwa das von J. P. Jacobsen [1]): »So, jetzt ist er von den Häusern versteckt; sie verstecken alles hinter sich; sie verstecken einander und den Weg und die Stadt ...« Wieviel Raumeinfühlung da in jedem »verstecken« liegt! Aber Hofmannsthal? — In seinem Vortrag: Shakespeares Könige und große Herren sucht er ein Wort für den Zustand,

»worin der Unterschied zwischen Groß und Klein aufgehoben ist, insofern eines um des anderen willen da ist, das Große um des Kleinen willen, das Finstere um des Hellen willen, eines das andere sucht, eines das andere betont und dämpft, färbt und entfärbt und für die Seele schließlich nur das Ganze da ist, das unzerlegbare, ungreifbare, unwägbare Ganze [2]).«

[1]) Es hätten Rosen da sein müssen.

[2]) Die Prosaischen Schriften, S. Fischer, Berlin 1907, Bd. I.

Digitized by Google

Einem Menschen mit durchschnittlichem Raumgefühl, vor allem einem Künstler, der nach dem Geformten verlangt, hätte sich hier doch so natürlich ein Bild aus der Architektur angeboten. Hier ist doch gerade das Kleine um des Großen willen da — und das ist doch eigentlich sein Gedanke, nicht das Große um des Kleinen willen; denn alles schließt sich ihm ja zu »einem ungeheuren Ensemble« zusammen — hier sucht doch gerade eins das andere, lastet und hebt, drückt und strebt zugleich. Aber vielleicht ist auch das ihm »etwas welk und voll der Spuren menschlicher Hände«. Doch er nennt es auch nicht »Harmonie«, nicht »Musik«, nicht »Durchseelung«. Er nennt es »Ensemble«. Und er will »lieber dieses kühle aus dem Technischen der Malerei genommene Wort gebrauchen als irgend ein anderes«. Aus der Malerei! Und die Worte, die ich oben vorwegnahm, sind die Erklärung dieses »Ensemble«! — Und wenn er mal ein Bild aus dem Raumgefühl heraus verwendet — und das kommt sehr selten vor — wie matt ist es dann im Vergleich zu seinen sonst so voll erfühlten, so ausgeführten Symbolen, auf welche seine eigenen Worte aus dem Gespräch über Gedichte passen: »Du wirst keine Gedankenworte, keine Gefühlsworte finden, in welchen sich die Seele jener, gerade jener Regungen entladen könnte, deren hier ein Bild sie entbindet.« Wie matt ist es im Vergleich dazu, wenn er sagt, daß »die Zeit, die wir das Mittelalter nennen und deren Trümmer und Phantome in unsere hineinragen, alles, was sie in sich trug, zu einem ungeheuren Dom von Metaphern ausgebildet (!) aus sich ins Freie emportrieb«. Er hat nun mal kein starkes Raumgefühl und selbst Bauten werden ihm zu Bildern. Philipp Lord Chandos läßt er in seinem Brief[1]) die Worte finden, daß das Gefüge lateinischer Perioden und »dessen geistiger Grundriß und Aufbau ihn im Innern mehr entzückte als die aus dem Meer auftauchenden Bauten des Palladio und Sansovin«. Er steht nicht in den Räumen, nicht das Gefühl der Maße und Gliederungen und der räumlichen Distanzen vergleicht er mit dem, das ihm »Grundriß und Aufbau« der Wortgefüge erregt — sondern die »auftauchenden« Bauten, das Bild.

Aber aus dieser Art des Schauens kommen ihm auch herrliche Verse. Ich gebe das Ganze:

Wir sind aus solchem Zeug, wie das zu Träumen,
Und Träume schlagen so die Augen auf
Wie kleine Kinder unter Kirschenbäumen,

Aus deren Krone den blaßgoldnen Lauf
Der Vollmond anhebt durch die große Nacht.
... Nicht anders tauchen unsre Träume auf.

[1]) Prosaische Schriften Bd. I.

Digitized by Google

Sind da und leben, wie ein Kind, das lacht,
Nicht minder groß im Auf- und Niederschweben
Als Vollmond, aus Baumkronen aufgewacht.

Das Innerste ist offen ihrem Weben,
Wie Geisterhände in versperrtem Raum
Sind sie in uns und haben immer Leben.

Und drei sind eins: ein Mensch, ein Ding, ein Traum.

Der Mond! Wie er seine Ferne verloren hat, wie er hineingeschaut ist in das Gewirr der Äste! Die Tiefendistanzen sind nicht mehr da — und man kann von Hofmannsthals Schauen sagen, was er in tieferem Sinne von dem Magier: »Ihm ist nichts nah und fern, nichts klein und groß.« »Die Nähe ist so geheimnisvoll wie die Ferne.« Dieses geheimnisvolle Zusammen- und Aneinanderrücken von Nah und Fern, von Klein und Groß, das kehrt ihm so oft im Symbol wieder und fließt sicherlich aus dieser oft fast flächenhaften und ornamentalen Art des Schauens.

Trotzdem hat Hofmannsthal etwas, was dieser Veranlagung zu widersprechen scheint: ein starkes plastisches Gefühl, wie ich es nennen möchte. Ich muß erst einiges darüber vorausschicken.

Man verzeihe den trivialen Ausgang: der Kegelspieler, der mit den Verrenkungen seines Körpers die Kugel lenken möchte, fühlt sich in dem Augenblick, lebt in dem Augenblick in der Kugel. Hier ist die Einfühlungskraft, die jeder Mensch mehr oder weniger besitzt, und ihre Wirkung in der Regel unbewußt. Vielen, denen sie einen großen Teil des ästhetischen Genusses an Werken der bildenden Kunst vermittelt, wird sie mehr oder weniger bewußt, und bei Th. Lipps z. B., dem bekannten Ästhetiker, muß sie ganz besonders stark ausgebildet sein und ins Bewußtsein treten. Bei den meisten sind diese inneren Vorgänge durchaus an ruhende oder an einfache bewegliche Objekte gebunden.

Wenn nun Marées seine Modelle vor seinen Werken auf- und abgehen ließ, ebenso Tuaillon [1]), was kann das für einen Zweck gehabt haben? Das sich bewegende Modell wird kaum jemals auch nur vorübergehend die Stellung wieder eingenommen haben, die festgelegt werden sollte. Und wenn — so ist die Perzeptionskraft und das Gedächtnis selbst des Künstlerauges nicht stark genug, um gerade diesen Gesamtlinieneindruck von all den vorhergehenden und folgenden loszulösen und zu bewahren. Darauf kommt es aber auch gar nicht an. Sondern — während das Modell sich bewegt, fühlt sich der Künstler in die Geberden ein, und dieses so gewonnene Geberdengefühl, das bei ihm innig mit visuellen Vorstellungen verbunden ist,

[1]) L. Volkmann, Naturprodukt und Kunstwerk.

Digitized by Google

gibt ihm einen Maßstab für die Wahrheit seines Werkes. Und wenn Böcklin seinen Abenteurer in Erinnerung an einen stiernackigen Reiter malte[1]), den er in Padua gesehen hatte, so hat er sicher kein Momentbild mit sich getragen, sondern ein starkes Geberdengefühl, aus dem ihm sein Bild erwuchs. Das muß überhaupt sehr stark bei ihm ausgebildet gewesen sein, denn wie erzählt wird, ich glaube von Rudolf Schick, hat er nie zu seinen Bildern Modelle benutzt.

Dieses Gefühl findet sich nun am stärksten, allerdings nicht so sehr visuell als vielmehr motorisch, nicht so sehr hinausprojizierend als vielmehr verinnerlichend bei dem geborenen Schauspieler. Der hat es nicht nötig, wie so viele »gelernte« Schauspieler, seine Gesten vor dem Spiegel einzuüben. Der beobachtet die Menschen, und jede charakteristische Geberde erweckt in ihm ein bestimmtes Gefühl dafür, oft sogar die Lust, sie sogleich nachzuahmen. Und wenn er sie nachahmt, ist es ihm, als habe er sie in dem anderen schon einmal gefühlt. Wenn er aber auf der Bühne steht, dann gibt ihm sein Gefühl beinahe instinktiv die Geberden des Königs oder des betrunkenen Bauernburschen, die Geberden namenlosen Glücks oder unendlicher Trauer.

Diese halb bewußte, halb unbewußte Verdoppelung des Ich, dieses Sich-selbst-fühlen in den Geberden anderer und dieses Fühlen eines anderen in den eigenen Geberden, dieses Gefühl, das so viele Stufen der Intensität und Bewußtheit haben kann: dieses ist es, was ich plastisches Gefühl nenne.

Und das hat Hofmannsthal. Nur aus seiner Grundlage, der Einfühlungskraft, konnte er seine Vision von dem ersten Opfer konzipieren[1]), konnte er von dem ersten der opferte sagen: »er muß, einen Augenblick lang, in dem Tier gestorben sein, nur so konnte das Tier für ihn sterben«. Nur aus dem Gefühl selbst konnten ihm die starken Geberdenworte kommen, die besonders in der Elektra sich häufen. Dieses Kauern und Hocken, dies Aufraffen und Taumeln, dies Im-Blute-glitschen und Die-Finger-krallen, dies Fauchen und Zerren, dies Zucken und Sich-loswinden, dies Scharren, Aufspringen und Sichrecken, — und dann dieses Hochheben der Knie, der namenlose Tanz. Nicht nur die Beobachtung von Auge und Hand, die er mit Storm teilt, nein die ganze Geberde drängt sich ihm unverhältnismäßig stark auf, nicht so sehr nuanciert und ausgemalt wie etwa bei Gabriele d'Annunzio oder bei J. P. Jacobsen, aber als notwendiger Reflex auf alles mögliche. So dringt sie ihm ins Symbol und taucht ihm überall auf. Von Gabriele d'Annunzio sagt er[2]): er hat gegenüber dem Leben die Geberde der wenigen. Im Prolog zur Böcklinfeier:

[1]) Gespräch über Gedichte.

[2]) Gabriele d'Annunzio, Zeit Nr. 9.

Digitized by Google

Und wie der Schwan, ein selig schwimmend Tier,
Aus der Najade triefend weißen Händen
Sich seine Nahrung küßt, so bog ich mich
In dunklen Stunden über seine Hände
Um meiner Seele Nahrung: tiefen Traum.

In Der Dichter und diese Zeit: »Ich sehe beinahe als die Geste unserer Zeit den Menschen mit dem Buch in der Hand« ... Und im Märchen der 672. Nacht ein Selbstbekenntnis geradezu: »Dann vermochte er es, sie gar nicht zu beachten oder ruhig ihren Bewegungen zuzusehen, die ihm so vertraut waren, daß er aus ihnen eine unaufhörliche, gleichsam körperliche Mitempfindung ihres Lebens empfing.«

Geringes Raum-, geringes Tiefengefühl, aber doch plastisches Gefühl? Wohl nicht durch solche Untersuchungen, mehr intuitiv erfassend hat R. M. Meyer[1]) Hofmannsthals Schauen so charakterisiert zum Unterschied von Stefan George: »Georges Visionen sind architektonisch, mit breiten Räumen, tiefem Hintergrund; Loris erscheinen die Dinge als Basreliefs.« Basrelief: das ist's. Und was R. M. Meyer feinfühlend erfaßte, hier ist's bewiesen.

So eint sich das plastische Gefühl mit dem bildmäßigen Schauen; denn selbst die mehr oder weniger ekstatisch konzentrierte Aufmerksamkeit auf die Bewegung strebt nach der Beruhigung durch den charakteristischen Moment, wie das auch eine allgemeine Tendenz der dominierenden Visualität ist. Das Auge erfaßt eben nicht wie das Ohr nur das Nacheinander, sondern auch das Nebeneinander — das Auge vermittelt zwar auch die Anschauung des Werdens, sieht aber vor allem das Sein. Ein starkes Bewegungsgefühl, eine große innere Unruhe, die alles lebendig haben, alles beleben will, — die ließe sich allerdings von dieser Tendenz nicht dirigieren. Und der Dichter hat an und für sich den Trieb, die toten Dinge zu beseelen, sie zu »vivifizieren«, wie Novalis sagt. Aber wenn Liliencron schreibt:

Drüben, horizontdurchlassend
Friert am Strand ein schmales Wäldchen

so bleibt das doch noch Zustand; ganz etwas anderes, als wenn Dehmel die Kiefer sieht:

Die glänzt noch goldbraun bis zum Wurzelstand
Und langt noch höher als die starren alten
Einsamen Stämme

oder als wenn man einen Wald den Berg »hinaufkriechen« sieht. Das ist Handlung.

[1]) Ein neuer Dichterkreis, Preuß. Jahrb. 97.

Digitized by Google

Hofmannsthal aber liebt den Zustand — für den Lyriker ist das durchaus typisch. Ganz unverhältnismäßig aber ist bei ihm die kopulative und reine Verwendung des Verbums »sein«, dieses Zustandswortes *par excellence.*

Mit silbergrauem Dufte war das Tal
Der Dämmerung erfüllt, wie wenn der Mond
Durch Wolken sickert. Doch es war nicht Nacht.
...
Wie wunderbare Blumen waren da
Mit Kelchen dunkelglühend! Pflanzendickicht,
Durch das ein gelbrot Licht wie von Topasen
In warmen Strömen drang und glomm. Das Ganze
War angefüllt mit einem tiefen Schwellen
Schwermütiger Musik.

Oder die Terzinen, die ich oben gab — oder gar in der Einleitung zu des Meeres und der Liebe Wellen: »Da ist der stille Tempel am Strand, da ist der einsame Turm über Klippen, in ihm das schweigende, kühle, jungfräuliche Gemach.«

Wo Ruhe ist sieht er nicht gern Bewegung, und wo Bewegung ist liebt er das Gleiten und Schreiten, das Rinnen und Schwimmen, das Wiegen und Sich-schmiegen und Unter-Bürden-schwankend-gehn. Wo Zustand ist setzt er nicht gern in Handlung um — und das hat tieferen Grund, tieferen Sinn, tiefere Folge, und das alles schlingt sich ineinander. — Wir kommen in ein anderes Gebiet hinüber: in das Leben seiner höheren Gefühle.

In das Leben seiner höheren Gefühle. Schon die reinen Wahrnehmungsgefühle waren nur konstruiert, nur künstlich losgelöst von der tieferen Grundlage, mit der sie stets verknüpft sind, losgelöst von dem jeweiligen Bewußtseinsinhalt und von den Trieben des Assoziationslebens, die sie darin hatten auftauchen lassen. Im Grunde ist alles miteinander verknüpft, besonders ähnliche Empfindungen und Gefühle, und es ist geradezu der Ausdruck einer inneren Erfahrung, einer psychologischen Tatsache, wenn unsere Sprache von »süßen Tönen«, vom »bitteren Tod« u. a. redet. Aber diese Konstruktion des Einzelnen ist bedingt durch die analysierende Tendenz des menschlichen Geistes, der Einheitliches im Komplizierten nur über das Einzelne hin erkennen kann. Und so sehen auch wir jetzt erst ein Durchgehendes bei Hofmannsthal: eine Abneigung gegen Extremes, eine Vorliebe für das Weiche, Ausgleichende. Das führt ihn dazu, oft vieles weicher zu sehen als andere. Einzelheiten. Die Stadt. —

In Gianino[1]) weckt ihr Anblick das:

[1]) Tod des Tizian.

Digitized by Google

Da aber hab ich plötzlich viel gefühlt:
Ich ahnt in ihrem steinern stillen Schweigen,
Vom blauen Strom der Nacht emporgespült
Des roten Bluts bacchantisch wilden Reigen,
Um ihre Dächer sah ich Phosphor glimmen
Den Widerschein geheimer Dinge schwimmen.
Und schwindelnd überkam's mich auf einmal;
Wohl schlief die Stadt, es wacht der Rausch, die Qual,
Der Haß, der Geist, das Blut: das Leben wacht.

Und diese Stadt voll quälend dunklen Lebens, die hat sein Auge vorher so erschaut:

Ich war in halbem Traum bis dort gegangen,
Wo man die Stadt sieht, wie sie drunten ruht,
Sich flüsternd schmieget in das Kleid von Prangen,
Das Mond um ihren Schlaf gemacht und Flut.

Wie das geschmeidigt ist! Doch so sieht Gianino, der in »irgend etwas ... ans Mädchenhafte erinnert«. Gut — aber auch Desiderio sieht die Stadt: er weiß:

... in diesem Duft dem ahnungsvollen,
Da wohnt die Häßlichkeit und die Gemeinheit
Und bei den Tieren wohnen dort die Tollen ...,
Und was die Ferne weise dir verhüllt
Ist ekelhaft und trüb und schal erfüllt
Von Wesen, die die Schönheit nicht erkennen
Und ihre Welt mit unsern Worten nennen ...

Und doch

Siehst du die Stadt, wie jetzt sie drüben ruht?
Gehüllt in Duft und goldne Abendglut
Und rosig helles Gelb und helles Grau,
Zu ihren Füßen schwarzer Schatten Blau,
In Schönheit lockend, feuchtverklärter Reinheit.

Aber Julius Hart, »Berlin«:

Endlos ausbreitest du, dem grauen Ozean gleich
Den Riesenleib, in dunkler Ferne stoßen
Die Zinnen deiner Mauern ins Gewölk und bleich
Und schattenhaft verschwimmen in der großen
Und letzten Weite deine steinigen Matten.
...
Gleich einem glühenden Riesenkessel liegst du — Brand
Dein Atem, Feuer dein weitfließendes Gewand,
Starr, unbewegt, gleich wie ein Felsenmeer,
Das nackt mit weißen Rippen aus der Wüste steigt.

oder Gerhart Hauptmann, »Die Selbstmörder«:

Und seine Wolkenfäuste ballt Berlin
Glutlodernd, furchtbar durch das Haus der Nacht

Digitized by Google

Und grollt und droht, bis daß die Geister fliehn
Und eine hämisch heisre Stimme lacht
Fernher durch Sturmgetos: Ihr die ihr sucht
Zu rächen euch, kommt her, mein ist die Macht!
Ob ihr auch Schuld auf Schuld anklagend bucht;
Ich wälze meiner Riesenlocken Pracht,
Rot, ungebändigt, — und ihr bleibt verflucht.

Wieviel Härte und Starrheit bei Hart, wieviel Gewaltiges bei Hauptmann! Und nebenbei, wieviel Zustand und Reflex, wieviel Subjektivität, wieviel Lyrik in dem Drama; wieviel mehr Objektivation, wieviel Handlung, wieviel Dramatisches in dem letzten Gedicht.

Zwar sieht Hofmannsthal Venedig und die anderen beiden Berlin. Leider konnte ich hier nicht durch einen Blick auf Venedig kontrastieren. Goethe, C. F. Meyer und Heyse sind immer in der Stadt. Nietzsche gibt nur Stimmungsbilder. Das einzige mir bekannte wäre noch Platens Sonette an Venedig:

Wir landen an, wir danken es dem Glücke
Und die Lagune scheint zurück zu fliegen
Der Dogen alte Säulengänge liegen
Vor uns gigantisch mit der Seufzerbrücke.

Der Blick von ferne auf die ganze Stadt, die Großstadt mit ihrem unheimlich wühlenden, dunkelbrodelnden Leben, der findet sich doch erst in der neueren Literatur. Aber gerade weil die Grundstimmung der Stadt gegenüber bei Hofmannsthal, Hart und Hauptmann im großen dieselbe ist, deshalb läßt sich das hier gegenüberstellen, und es läßt sich *a priori* annehmen, daß ein Dichter mit mehr Gefühl für Härte aus dieser Grundstimmung heraus auch Venedig anders sehen würde.

Einzelheit — ja. Aber in der Dichtung gibt es ebensowenig Einzelheit wie in dem Seelenleben des Menschen. Wie die Verse aus den Worten erwachsen, wie sie sich die Worte bannen und von ihnen gebannt werden, so lebt die einzelne Stimmung, das einzelne Bild, die einzelne Handlung in dem Ganzen, wird durch das Ganze geformt und formt wiederum selbst das Ganze. Und dieses Ganze stammt aus dem ganzen seelischen und geistigen Leben des Dichters. Und wenn ich sehe, daß Hofmannsthal wohl Blüten niedergleiten und -schwirren läßt, aber nie so etwas gibt wie Dehmel:

Die Esche drüben drehte schwer
Die hohe Krone um sich her,
Zwei Blätter trieben wirbelnd los.

so sehe ich nicht eine Einzelheit, sondern die ganze Veranlagung, aus der diese Einzelheit fließen muß, sehe den Mangel an — ich möchte sagen — Meunierschem Schauen, sehe den Trieb, Starkes, Stürmisches, Extremes zu meiden, zu schmeidigen und auszugleichen.

Digitized by Google

Und das versagt seiner Lyrik die Gewitterstimmungen und alle anderen gewaltigen Naturphänomene. Das zwingt ihm den weichen Schluß seines ersten Dramas ab. Andrea, vor dem selbst Vespasiano, diese »Condottiere-Figur«, den Degen einsteckt, Andrea »kämpft mit aufquellenden Tränen« und »Tränen ersticken seine Stimme«. — Da ist's, im Kleinen wie im Großen. Und wenn Storm, der mit ihm gerade hierin etwas Verwandtes hat, als Siebenundvierzigjähriger an einem Wendepunkt steht, und von da an »ein härterer, energischerer Zug« in seine Novellen kommt, so mag bei ihm der Tod seiner Gattin das mitbewirkt haben. Bei Hofmannsthal hat, wie es scheint, kein härtendes Erlebnis in sein Wesen gegriffen — bei ihm ist es geblieben bis jetzt. Denn dieser Trieb muß ihn zu Otways *Venice preserved* geführt haben, zu der Gestalt dieses weichlichen Jaffier, dem auch er mit all seinen psychologischen Mitteln keine Größe hat geben können, den auch er nicht vor einer leisen Verachtung in unseren Blicken bewahren kann.

Und diese Veranlagung wirkt weiterhin. Sie läßt ihn nicht zu einem starken Gefühl für das Heftige, das Plötzliche kommen. Er kennt nicht die Verwendungskraft der Aprosdokese, dieser stilistischen Figur, die die Erwartung des Lesers plötzlich enttäuscht und die Nietzsche z. B. so meisterhaft handhabt. Ich greife hier ein Beispiel, nicht einmal ein besonders gutes, aus dem Zarathustra (Vom Freunde): Immer Einmal Eins — das gibt auf die Dauer Zwei! Um so etwas sagen zu können, muß man selbst das Gefühl der Überraschung kennen, muß von seinen Gedanken überrascht, »überfallen« werden, wie Nietzsche. So ist's bei Hofmannsthal nicht. Mangel? Ja. Doch das soll keine Beurteilung sein, kein Tadel. Sofern irgend etwas Ausdruck des Wesens ist, ist es eine Tatsache, die eben hinzunehmen ist wie eine Naturerscheinung. Überdies gilt für einen solchen Mangel in der Regel das »Gesetz der komplementären Linien«. Einem Fehlen entspricht ein Dasein. Und wie Simmel[1]) den Mangel an historischem Sinn bei Goethe als Korrelat seiner leidenschaftlich anschaulichen Phantasie faßt, die allem Vergangenen die gespenstische Kraft der Gegenwart verlieh, so sehe ich in dem Fehlen des Überraschungsgefühls bei Hofmannsthal das Komplement zu einer Gabe, die er mit vielen Dichtern teilt, und deren einer Teil besonders dem intuitiven Psychologen eigen zu sein scheint: Goethe nennt es »Antizipation der Erfahrung«.

Es ist ein Selbstbekenntnis, wenn Hofmannsthal vom Dichter sagt (Der Dichter und diese Zeit): »... er staunt immer, aber er ist nie

[1]) Bemerkungen über Goethe, Morgen 1907, Nr. 13.

Digitized by Google

überrascht, denn nichts tritt völlig unerwartet vor ihn, alles ist, als wäre es schon immer dagewesen und alles ist auch da, alles ist zugleich da.«

Dieses Vorherahnen von Gefühlen, Gedanken und Handlungen, hat es nicht irgendwie Beziehung zu dem plastischen Gefühl, das sich in den Körper ein- und seine Bewegungen vorausfühlt? Und das traumhafte Erfassen von irgendwelchen Zusammenhängen, das beinahe jeder aus eigenem Erlebnis kennt und das sich so häufig bei Hofmannsthal findet, das er seinen Gestalten gibt und das so wenig notwendig und so bezeichnend dem Kaufmannssohn in einem Viertel, »das er sich nicht entsinnen konnte je gesehen zu haben«, trotzdem eine Kreuzung niederer Straßen plötzlich traumhaft bekannt vorkommen läßt — dies alles, hängt es nicht irgendwie zusammen mit seiner Vorliebe für das Leuchten und Durchscheinen, mit seiner Abneigung gegen die absolute Helle und Klarheit? Und weiter mit seiner Vorliebe für die verfließenden Grenzen, für das Unbestimmte?

Wie er das Romantikerwort »seltsam« liebt! Und alles »Irgend wie«! Wie es ihn freut, von Gabriele d'Annunzio zu sagen [1]), er »hat unlängst irgendwo eine ganz knappe Skizze seines Lebens veröffentlicht« oder »er hat von seinem 12. oder 14. bis jetzt zu seinem 30. Jahr 12 oder 15 Bücher geschrieben«! Wie er die Halbtöne liebt, in Wahrnehmungen und Stimmungen — die Stunde zwischen Tag und Nacht — die Zwischenstadien, die Übergänge, das Gleitende und Vermittelnde — und die geheimnisvollen Fäden und Verknüpfungen!

Aus alledem fließt seine Freude an ungewöhnlichen Verbindungen, an solchen Reihen, wie die etwa aus dem Brief:

> Eine Gießkanne, eine auf dem Felde verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein kleines Bauernhaus, alles dies kann das Gefäß meiner Offenbarung werden.
>
> In diesen Augenblicken wird eine nichtige Kreatur, ein Hund, eine Ratte, ein Käfer, ein verkümmerter Apfelbaum, ein sich über den Hügel schlängelnder Karrenweg, ein moosbewachsener Stein mir mehr, als die schönste hingebendste Geliebte der glücklichsten Nacht mir je gewesen ist.

Und das sind ihm Ketten, Ketten durch irgend welche Assoziationsvorgänge, die ihm sogar die Gegensätze vereinen.

Er ist der Entzückte der großen Städte und der Entzückte der Einsamkeit. Er ist der leidenschaftliche Bewunderer der Dinge, die ewig sind, und der Dinge, die von heute sind. London im Nebel, mit gespenstigen Prozessionen von Arbeitslosen, die Tempeltrümmer von Luxor, das Plätschern einer einsamen Waldquelle, das Gebrüll

[1]) Gabriele d'Annunzio.

Digitized by Google

ungeheuerer Maschinen: die Übergänge sind niemals schwer für ihn und er überläßt das vereinzelte Staunen denen, deren Phantasie schwerfälliger ist (Der Dichter und diese Zeit).

Das ist eine der Stellen, wo die philologische — und graphologische — Handschriftenuntersuchung viel erschließen könnte, hier, ob diese stilistischen Figuren glatt und fließend hingeschrieben sind, oder ob viel daran gefeilt ist. Mir scheint es nicht mühsam zusammengesucht, sondern die Projektion von inneren Vorstellungsreihen, die sich irgendwie zusammenschließen, sei es durch ein Nebeneinanderschauen, wie in einem Bilde, sei es durch gleiche oder verwandte Gefühle, die sie wecken. Das ordnet sich so in sein Wesen ein, daß eine Lücke wäre, wenn es fehlte. Es findet sich auch viel weniger auffällig und bewußt, doch nicht minder stark in seinen Symbolreihen, wo eins aus dem anderen hervorgetrieben, das Ganze ein wundersam verknüpftes Leben hat, wie z. B. in diesen Terzinen:

Die Stunden! wo wir auf das helle Blauen
Des Meeres starren und den Tod verstehn
So leicht und feierlich und ohne Grauen.

Wie kleine Mädchen, die sehr blaß aussehn,
Mit großen Augen, und die immer frieren,
An einem Abend stumm vor sich hinsehn

Und wissen, daß das Leben jetzt aus ihren
Schlaftrunknen Gliedern still hinüberfließt
In Bäum' und Gras und sich mattlächelnd zieren,

Wie eine Heilige, die ihr Blut vergießt.

Von einer straffen Gedankenfolge nichts — aber in diesem so seltsamen und natürlichen Aufsteigen des einen aus dem anderen eine so suggestive Kraft: wir fühlen, hier trägt uns ein Geist durch das geheimnisvolle Leben seiner Träume. — Es ist ein allgemeines Erlebnis, daß im Traum eins das andere aus der Tiefe hervorzieht, durch irgend welche verborgene Liebe, daß sich mit der Natürlichkeit des Wunders Fäden um die Dinge schlingen, die der wache Geist oft nicht mehr zu sehen vermag, in die der Verstand nur selten notwendige Folge hineinbringt. Aber diese Vorgänge bleiben bei dem einen mehr, bei dem anderen weniger im Unterbewußtsein, beherrschen bei dem einen mehr, bei dem anderen weniger auch das wache Leben. Und Hofmannsthal ist ein wacher Träumer.

Mit seltsamen, nie vernommenen Worten
Reiß ich dir auf der Träume Pforten

ruft er seiner Seele zu, und sie vergißt ihre Müdigkeit. Er liebt den Traum, diesen Ausfluß einer durch den Willen nicht entschieden be-

Digitized by Google

einflußbaren spielenden Macht der Phantasie. Er liebt die traumähnlichen assoziativen inneren Anschauungsreihen. Er liebt sie mit seiner ganzen Vorliebe für alles Spielende und Leichte. Und leicht und spielend steigt ihm das alles auf, muß ihm das alles aufsteigen aus seinem erstaunlich reichen Assoziationsleben. Schon bei den mehr unterbewußten simultanen Assoziationen, die so viele verschiedenste Sinneseindrücke einer Erscheinung zu einem Ganzen zusammenschließen — schon hier zeigt sich dieser Beziehungsreichtum. Viel mehr aber noch in den sukzessiven Assoziationen, in solchen Vorstellungs- und Symbolreihen wie die angeführten, in seinem Symbolreichtum überhaupt. Und am meisten in dem inneren Erlebnis, das ihm aus diesem Aufsteigen und Sichanbieten fließt, in dem starken Gefühl für Reziprozität, das sich überall bei ihm zeigt, das er unaufhörlich gestaltet, und das sich zu einer Freude an geheimen Beziehungen und an aller Relativität steigert. Diese Beziehungen aber und diese Relativität lassen sich ebenso wenig endgültig begreifen, endgültig in logische Formen bringen wie die Gesetze des Assoziationslebens. Denn diese sind im Hauptkomplex verschieden von den Denkgesetzen, — aber mit individuellen Schwankungen der Grenze. Darum ist es nicht nur ein Ausdruck einer allgemeinen psychologischen Tatsache, sondern es hat auch seine individuelle Nuance, wenn in dem Stil eines von einem reichen Assoziationsleben abhängigen Geistes gegenüber allen anderen Konjunktionen — und das sind doch mit die Hauptträger der logischen Beziehungen — das »und« und das »oder ... oder ... oder«, diese alogischsten Konjunktionen so ungeheuer dominieren. Hofmannsthal hat eben nicht den Trieb, logische Verhältnisse auch da, wo es nicht unbedingt nötig ist, herauszuarbeiten. Für den poetischen Stil ist das ein ganz allgemeines Charakteristikum, aber bei ihm geht es auch in den Prosastil über. Und dieses »oder ... oder ... oder« und das auffällige Zurücktreten eines entschiedenen »entweder ... oder« weist weiter, weist auf seine Veranlagung, überall Möglichkeiten zu sehen, und das Wort »Möglichkeit« ist einer seiner Lieblinge. Aber »die Last der immer wieder durchgedachten, verblaßten, jetzt schon toten Möglichkeiten« die wirft er leicht ab, denn immer neu steigen sie ihm auf, doch kaum eine, die mit irgend einer Grundlage besonders stark verknüpft wäre, die zur Notwendigkeit wird. Er hat kein starkes Notwendigkeitsgefühl, — diese Voraussetzung des Geistes, dem straffe Gedankenoperationen natürlich sind und dem es leicht wird, ganze Gedankenketten und Systeme mit sich herumzutragen, ohne sie fixieren zu müssen aus Angst, daß er die notwendigen Verknüpfungen nicht wiederfindet. — Denn »er schätzt die Einzigkeit der Begebenheit unendlich hoch. Über alles setzt er das

Digitized by Google

einzelne Wesen, den einzelnen Vorgang, denn in jedem bewundert er den Zusammenlauf von tausend Fäden, die aus den Tiefen der Unendlichkeit herkommen und sich nirgends wieder, niemals wieder völlig so treffen« (Dichter und Leben).

Er hat es im Kleinen nicht; denn von den Assoziationen, deren jede ja den Willen hat, ausgesprochen zu werden und die mit ihr verknüpften anderen ins Bewußtsein zu ziehen, ist keine so stark, daß sie sich dominierend hervordrängt. Erst der Denkwille schafft da Ordnung, und Hofmannsthal kennt so sehr gut das Qualgefühl der Wahl, »er kann nicht wählen, denn er kann nicht meiden«. Und das hängt auch wieder mit dem Totalitätsstreben zusammen.

Und er hat es im Großen nicht. Denn es ist falsch, was man gesagt hat: daß er stets das für seinen Stoff notwendige Milieu wählt. Warum muß Gestern »in Imola zur Zeit der großen Maler« spielen, warum Der Tor und der Tod und Das kleine Welttheater in den »Zwanzigerjahren«? Warum Die Hochzeit der Sobeide in Persien und schließlich auch warum Der Abenteurer und die Sängerin »in Venedig um die Mitte des 18. Jahrhunderts«? Es sind ganz moderne Menschen, die darin leben, modern in ihrem Empfinden, modern in ihren Lebensgewohnheiten. Nein, hier spielt seine Freude am »Kostüm«, am »Geschmack«, an dem Mitschwingen von Stileindrücken und an der Distanz des Historischen, die er mit den Romantikern teilt. Und vor allem hat er nicht das ureigenste Notwendigkeitsgefühl des Dramatikers, das jedes Wort nur von dieser und gerade nur von dieser Gestalt aussprechen lassen kann. Im Tod des Tizian gibt er in einer Version dem Gianino die Worte, die in der anderen Paris, Desiderio und Tizianello sprechen. Und noch ein anderes fehlt ihm, was gerade der Dramatiker haben muß: ein starkes Gefühl für den Gegensatz. Schon in seinem Mangel an Überraschungsgefühl liegt das, denn wir sind nur überrascht, wenn uns der Gegensatz zwischen dem Erwarteten und dem Eingetretenen auffällt. Dann zeigt es sich aber auch in seinem Stil. Nicht nur daß ihm nie Neologismen aus dem Gegensatz erwachsen wie z. B. Nietzsche, der aus »Nächstenliebe« »Fernstenliebe« bildet oder Heine aus »feindselig« »freundselig«. Er arbeitet auch nie die Gegensätze heraus; stellt sie nie scharf gegenüber. Die Kraft des Chiasmus kennt er nicht. Und wenn er auch hie und da Antithesen hat, so ist diese Form in unserer Sprache, die ja doch Einflüsse von Geistern wie Schiller nicht verleugnen kann, zu natürlich und ihm auch durch seine Beschäftigung mit Viktor Hugo besonders nahe gelegt. Von unserer Zeit sagt er etwa [1]):

[1]) Der Dichter und diese Zeit.

Digitized by Google

»Sie ist voll von Dingen, die lebendig scheinen und tot sind, und voll von solchen, die für tot gelten und höchst lebendig sind.«

Und im folgenden geht er weiter auf diesen im Grunde chiastischen Gedanken ein und verwischt seine eigentümliche Form immer mehr.

»Von ihren Phänomenen scheinen mir fast immer die außer dem Spiele, welche nach der allgemeinen Annahme im Spiele wären, und die, welche verleugnet werden, höchst gegenwärtig und wirksam. Diese Zeit ist bis zur Krankheit voll unrealisierter Möglichkeiten und zugleich ist sie starrend voll von Dingen, die nur um ihres Lebensgehaltes willen zu bestehen scheinen und die doch nicht Leben in sich tragen. Es ist das Wesen dieser Zeit, daß nichts, was wirkliche Gewalt hat über die Menschen, sich metaphorisch nach außen ausspricht, sondern alles ins Innere genommen ist, während etwa die Zeit, die wir das Mittelalter nennen und deren Trümmer und Phantome in unsere hineinragen, alles, was sie in sich trug, zu einem ungeheuren Dom von Metaphern ausgebildet aus sich ins Freie emportrieb.«

Wie ganz anders hätte ein kritischer Geist diese Gedanken gestaltet. Er hätte zuerst Konkretes gegeben, Beispiele. Wäre auf die Einzelheiten eingegangen und hätte endlich vereinfachend, abstrahierend die großen Linien aufgezeigt und etwa den Satz, der hier am Anfang steht, ans Ende gesetzt. Hofmannsthal aber sieht nach dem ersten Satz, daß diese Formulierung die Einzelheiten nicht klar genug faßt, daß das »scheinen« und »gelten« nicht deutlich genug ist, und darum greift er das im zweiten Satz noch einmal auf. Aber auch die Umsetzung von lebendig und tot in wirksam und unwirksam ist noch nicht ganz dem Gedanken entsprechend, nicht weit genug. Auch die Möglichkeiten will er mit gefaßt wissen, die nicht so sehr lebendig als vielmehr lebensträchtig sind, eigentlich auch nicht so sehr Leben tragend als vielmehr nach Leben trachtend. Aber nochmal zurück: auch das »verleugnen« ist noch nicht ganz richtig, es ist vielmehr ein Ins-Innere-nehmen, Nicht-ausbilden. Das ist ganz charakteristisch für ihn, dieses Zurückgreifen und Detailieren und Nuancieren. Das ist die Art, die jedem Herausarbeiten des Gegensatzes zuwiderläuft, denn sie führt immer wieder auf Einzelheiten, auf Beziehungen, die den Gegensatz vernichten. Das nimmt ihm jedes starke Kontrastgefühl und — den Witz. Und das macht es ihm auch unmöglich, Antagonien des Gegensatzes zu sehen. Wie weit steht er darin von dem Dichtertypus ab, der besonders gern Seelenkonflikte aufgreift und gestaltet. Wie glatt, wie überlegen kommt dagegen bei ihm z. B. der Kaufmann in der Hochzeit der Sobeide zu seinem Entschluß, dem Mädchen, das er liebt, die Freiheit zu geben. Und das ist noch eine der stärksten Konfliktstellen. Hofmannsthal kennt eben nicht den Kampf der Dinge — aus eigenem Erlebnis. Was er vom Leser der Bücher sagt: »auch in ihm will, als wäre es in einem Lebensbade,

Digitized by Google

alles Dunkle sich erlösen, alles Zwiespältige sich vergessen, will alles zusammenkommen« — das kann er mit der Umkehrung des »will« in »muß« von sich selbst sagen. Denn überall sieht er die Gegensätze nebeneinander. Darum einen sich auch gewisse Gefühle des Dionysischen, die des Schwülen, Dunklen, Lastenden, des Bedrückt-, Beengt-, Umringt-seins, des süßen Grauens, des Taumels und der seligen Trunkenheit — und sogar einer gewissen Wollust des Vernichtens, mit seiner apollinischen Veranlagung, mit der Vorliebe für das Kühle, Luftige, Leichte und Ruhige, — und für »das entzückte Verharren vor einer erdichteten und erträumten Welt, vor der Welt des schönen Scheins«. Einen sich so leicht, weil ihm das Grunderlebnis des Dionysischen doch fehlt: der qualvoll wollüstige Trieb des Schaffenmüssens. Weil der ihm fehlt wie auch alle anderen starken Triebe. Schon in seinem Assoziationsleben zeigte sich das, in seinen Qualgefühlen der Wahl, und es wird mitbedingt durch sein Totalitätsstreben, das unter der Fülle den Einzeltrieb erstickt. Vor allem aber durch seine Bewußtheit, die allen triebhaften Impulsen die Spitze abbricht. Denn er ist unheimlich bewußt, bewußt seines Könnens, bewußt seiner Stilmittel, bewußt auch eines großen Teils seiner Seelenregungen. Sonderbar — es muß wohl ein unbewußtes Enthüllen der Scham seines Schaffens, dieser Bewußtheit gewesen sein, als er in der Einleitung zu Des Meeres und der Liebe Wellen die lobenden Worte auf Grillparzer schrieb: »Wie er der Trunkenheit des Todes nah sich wühlend die Lampe nicht vergaß, deren Licht die Wonne bescheint...« Nicht vergaß! Und weiter: »Und wie er in der Todesnacht, der schwülen, ruhelosen, lichtlosen einen drunten am Strande rufen hörte: ‚Mich schaudert, weh hätt' ich mein Oberkleid', weil er, in dessen Seele, indem er solches erfand, alle Mächte des Fühlens stürmen, noch seiner Sinne Meister war (!) zu wissen, daß schwülem Wind in solchen Nächten jähe Güsse kalter Luft beigemengt sind.« Und das in einem Satz, der sonst mit so erstaunlicher Absichtlichkeit durch seinen Bau dem Leser die Gefühle dieses Wühlens und Stürmens mit dem endlichen Durchbrechen dieser Erkenntnis suggerieren will. Oder ist es nicht unbewußt, äußert sich darin vielleicht sogar eine Freude an der Bewußtheit?

In letzter Linie aber hängt es damit zusammen, daß das, was er an Dionysischem hat, im Grunde auf derselben Basis steht wie sein apollinisches Traumleben, oder vielleicht aus diesem emporsteigt. Denn — so ungefähr stellt es Novalis im Blütenstaub gegenüber: die Erinnerung bändigt eine allzugroße Leidenschaft (so bei Goethe), aber der vorahnende Traum erhebt ein zu schwaches Leben. Und so ist es bei Hofmannsthal.

Digitized by Google

Ich will zum Beweise dessen nicht auf die zarte Physiognomie, die er auf den Bildern zeigt, nicht auf den Gegensatz seiner Kunst zu der von einer aufbäumenden Vitalität getragenen Dehmels oder zu der immer in ihr vibrierenden Grillparzers hinweisen; denn bei Hofmannsthal mag das zum großen Teil mit seinen Kunsttheorien zusammenhängen — ich will auch nicht weiter eingehen auf die Fließ-Weiningerschen Theorien, an die man bei dem mädchenhaften Gianino und bei der knabenhaften Lisa, bei der Freundschaft Pierres zu Jaffier und bei dem so unvermittelten und so wenig notwendigen Gedenken der Enterbten des Liebesglücks in der Einleitung zu Des Meeres und der Liebe Wellen denken muß; auch das könnte äußerer Einfluß sein, Einfluß unserer Zeit, die wie überall so auch in diesem Gebiet Differenzierungen und Zwischenstufen nicht nur immer mehr schafft, sondern auch beobachtet — ich will nur noch einmal überblicken, was wir gefunden haben: dieses Öffnen aller Sinne, dieses Verharren vor dem Bilde, diese Liebe für den Zustand; dieses Erweichen aller Dinge, diese Hingabe an den Traum und diese kampflose Vereinigung aller Gegensätze: das alles weist auf eine geringe Vitalität, und zu alledem führen Wege von einem Mittelpunkt aus und kehren zu ihm zurück.

Und nun diese seine Worte vom Dichter[1]):

Er ist da, und es ist niemandes Sache, sich um seine Anwesenheit zu bekümmern. Er ist da und wechselt lautlos seine Stelle und ist nichts als Auge und Ohr und nimmt seine Farbe von den Dingen, auf denen er ruht. Er ist der Zuseher, nein, der versteckte Genosse, der lautlose Bruder aller Dinge, und das Wechseln seiner Farbe ist eine innige Qual: denn er leidet an allen Dingen und indem er an ihnen leidet, genießt er sie. Dies Leidend-genießen, dies ist der ganze Inhalt seines Lebens. Er leidet, sie so sehr zu fühlen. Und er leidet an dem einzelnen so sehr als an der Masse; er leidet ihre Einzelheit und leidet ihren Zusammenhang; das Hohe und das Wertlose, das Sublime und das Gemeine; er leidet ihre Zustände und ihre Gedanken; ja bloße Gedankendinge, Phantome, die wesenlosen Ausgeburten der Zeit leidet er, als wären sie Menschen. Denn ihm sind Menschen und Dinge und Gedanken und Träume völlig eins: er kennt nur Erscheinungen, die vor ihm auftauchen und an denen er leidet und leidend sich beglückt. Er sieht und fühlt; sein Erkennen hat die Betonung des Fühlens, sein Fühlen die Scharfsichtigkeit des Erkennens. Er kann nichts auslassen. Keinem Wesen, keinem Ding, keinem Phantom, keiner Spukgeburt eines menschlichen Hirns darf er seine Augen verschließen. Es ist als hätten seine Augen keine Lider. Keinen Gedanken, der sich an ihn drängt, darf er von sich scheuchen, als sei er aus einer anderen Ordnung der Dinge. Denn in seine Ordnung der Dinge muß jedes Ding hineinpassen. In ihm muß und will alles zusammenkommen.

So sehr auch Strahlen Nietzsches darin zu spüren sind, sind sie doch so ins Innere aufgesogen und durch seine eigensten Erlebnisse

[1]) Der Dichter und diese Zeit.

Digitized by Google

hindurch wieder ausgestrahlt, daß das Ganze gleichsam eine Zusammenstellung der Hauptresultate dieser Untersuchung ist, fast Schritt für Schritt. Und auch die Form zeigt hier noch einmal das Wesentlichste: den ungeheuren Mangel an Tätigkeitsverben, zusammenhängend mit dem Mangel an Aktivität. Und wenn wir dazuhalten, wie gering die Handlung in den Dramen ist, in denen er sich nicht an dramatisch vorgeformte Stoffe anlehnt, wie gering besonders in Gestern, im Tod des Tizian, im Bergwerk von Falun und am meisten in der Madonna Dianora, vom kleinen Welttheater zu geschweigen; und wie selbst in den Bearbeitungen die Charaktere dominieren, die nie zum Handeln kommen: Elektra, Kreon, Jaffier — dann erfassen wir das Wort »leiden«, das in dem letzten Abschnitt das alles verknüpfende Band ist, in seiner ganzen Bedeutungsweite als ein Die-Dinge- und An-den-Dingen-leidenmüssen, und zwar als ein Leiden an ihrem Da-sein, nicht am Werden, Wachsen und Schaffen, und wir steigen durch dieses Wort in die letzte Tiefe seines Wesens und erblicken den Knotenpunkt, von dem alles ausgeht und in den sich alles zurückschlingt, erblicken eine unendliche Passivität.

III.

Jetzt ist es leichter, einen Blick zu werfen auf die ursächlichen Verknüpfungen mit seinem Leben und seiner Zeit. Streng läßt sich ja das von seinem Wesen nicht scheiden, und wenn ich es hier auseinanderziehe, so ist das wie das Auseinanderziehen gefalteter Hände.

Hofmannsthal ist ein Wiener, von wohlhabenden jüdischen Eltern. Die durch seine Abstammung in ihn gelegte Sensibilität und große Aufnahmefähigkeit konnte sich ungehindert entwickeln. Aber mit dem Vermögen des schnellen Aneignens war schon eins untrennbar verbunden: eine gewisse Unfähigkeit, irgend etwas stark und mit ganzer Seele zu erfassen und lange darin zu wohnen. Er kam schnell in die Dinge hinein, aber auch schnell hindurch, weil ihn immer wieder schon etwas anderes anzog. Darum war es natürlich, daß er von dem faustisch-modernen, nach Totalität strebenden Genußwillen der Zeit erfaßt wurde, aber auch, daß er das faustische Unbefriedigtsein empfand und zu der Frage kam: »hab ich das Beste nicht, vielleicht, versäumt?« Genießen will er, und allen Schönheiten des Lebens öffnet er durstige Sinne. Aber den Häßlichkeiten kann er sie nicht verschließen und seine Sensibilität empfindet mehr Qual als Glück. Er zieht sich in sich selbst zurück. Dazu mag auch das Gefühl mitgewirkt haben, nicht verstanden zu werden. Denn so etwas muß mitgedrängt haben zu der Konzeption dieser Verse in Gestern:

Digitized by Google

Ich will dich schützen, ohne mein Geschlecht,
Das jedem neuen blöde widersteht,
Das selbstgesetzten Zwangs, sein eigner Knecht,
Verdammt und ächtet, was es nicht versteht.

Dieses Gefühl ist bei dem Siebzehnjährigen, der über sein Alter doch schon so weit hinaus ist, ganz erklärlich. Aber freigehalten hat er sich, wie es scheint, von der Dünkelhaftigkeit der Literatenhorde in Café Grünsteidl, wenn auch ein gewisses Suchen und Betonen des Aristokratischen, der Distanz nicht zu verkennen ist, aber sich aus der Jugend und dem jungen Adel leicht versteht. Im Vordergrund steht doch ein ruhiges Selbstbewußtsein, das sich in dem hastlosen Leben seines Elternhauses, seiner gesicherten Existenz, gut entwickeln konnte. Er ist sich der Überlegenheit seines Geistes, ist sich seiner Dichterseele bewußt. Und daran kristallisiert sich all die andere Bewußtheit. Von innen nach außen und von außen heran.

»Nach innen geht der geheimnisvolle Weg«, dieses oft zitierte Wort ist das Motto unserer Zeit. Eingehen auf die feinsten Linien und letzten Details, Mikroskopie und Analyse auf allen Gebieten. Und von der naturwissenschaftlichen Beobachtung kommt man immer mehr zur Selbstbeobachtung, und wie der Aufschwung der Psychologie ganze Gebiete neu fundiert, so sieht auch der Einzelne in sich neue Gründe und Abgründe. Die Seelenanalyse herrscht. Psychologische Dramen und Romane stehen im Vordergrund. Und nicht ohne den Einfluß eines psychologisch so scharfblickenden und reinlichkeitsbedürftigen Geistes wie Nietzsche kann Hofmannsthal die Worte gefunden haben:

Und kann's nicht sein, daß wie ein altklug Kind,
Wir sehend doch nicht sehen, was wir sind,
Mit anempfundener Enttäuschung prahlen
Und spät, erst spät mit wahren Leiden zahlen!

Er erkennt den Wert der Täuschung als ästhetisches Phänomen, und er sieht, wie die Seele auch mit dieser Bewußtheit wieder spielt, aber er sieht auch: dies Wissen und Mit-diesem-Wissen-spielen erstickt das einfache, das starke Fühlen. Die Naivität, das Ganz-erfüllt-sein von einem Gefühl, das hat er verloren, und er fühlt es schmerzlich. Und er bekennt:

Ein namenloses Heimweh weinte lautlos
In meiner Seele, weinte nach dem Leben ...

Nach dem Leben? Ja. Der Begriff, der ihm hinter diesem Worte steht, wird mit der Zeit immer ungeheurer und vielgestaltiger, wie auch seine Gefühle dem »Leben« gegenüber immer vielgestaltiger werden.

... dem jugendlichen Geist sagt das einzelne zu; einzelnes ergreift ihn, einzelnes hebt ihn über die Last des Daseins hinaus, im einzelnen scheinen sich ihm

Digitized by Google

die Ideen zu offenbaren. Diesem Einzelnen stellt er gern das übrige als das Gewöhnliche, das Gemeine, das Feindliche gegenüber; zur großen Materie des Lebens steht er noch in keinem Verhältnis. Allmählich aber stellt das Verständnis der Zusammenhänge sich ein; man erkennt, ein Wesen, ein Ding bedinge das nächste, und so ringsum in unbegrenzter Wechselwirkung. (Victor Hugo.)

Und dahin mußte er kommen. Die Erkenntnisse der Naturwissenschaft, daß es keine scharfen Grenzen gibt, daß alles ineinander übergleitet und im letzten Grunde irgendwie zusammengehört; der ewig ungelöste Kampf zwischen dem Einzelnen und der Gesamtheit, zwischen der Freiheit und der Gebundenheit; die soziale Differenzierung und Vergesellschaftung, die an dem sozialaristokratischen Bewußtsein rüttelt, und die ganze ungeheure Verwobenheit alles geistigen Lebens — besonders in unserer Zeit — die das geistesaristokratische Bewußtsein einschränkt: das alles hat auf seinen empfänglichen Geist gewirkt und in sein Leben eingegriffen, und es mußte ihm gleichsam wie eine Projektion seines eigenen Erlebnisses, der ungeheuren Verwobenheit seines Assoziationslebens erscheinen. Und dieses Gemeinsame war wieder eine neue Verwobenheit, und mit einem im weitesten Sinne plastischen Gefühl fühlt er sich nicht nur in die Dinge und Menschen um ihn her ein, sondern auch in diese Wechselbeziehung.

So fühlt er die Gebundenheit alles Lebens:

... ein Schatten fällt von jenen Leben
In die anderen Leben hinüber,
Und die Leichten sind an die Schweren
Wie an Luft und Erde gebunden:
...
Viele Geschicke weben neben dem meinen,
Durcheinander spielt sie alle das Dasein,
Und mein Teil ist mehr als dieses Lebens
Schlanke Flamme oder schmale Leier.

Das steigert sich oft bis zu einem Gefühl für »die Unentrinnbarkeit des Lebens«. Nicht daß er sich vom Schicksal, von äußeren überirdischen Mächten abhängig fühlt. Er glaubt weder an die Erkennbarkeit solcher übersinnlicher Mächte, noch an deren Bestehen. Er ist gar kein Mystiker — wenn er auch oft mystische Zusammenhänge sieht. Er fühlt vielmehr alles Äußere in ihm selbst erst Leben gewinnen, fühlt sich nur abhängig von seiner Bewußtheit, seiner Erkenntnis, seinem inneren Leben. Und das gibt ihm das spezifische Erlebnis des Träumers, das auch Hölderlin gehabt hat: die Erkenntnis der Distanz alles Wirklichen vom Erträumten, die Erkenntnis, daß »die Erfüllung stets den Wunsch verdirbt«.

Warum bemächtigt sich des Kindersinns
So hohe Ahnung von den Lebensdingen,

Digitized by Google

Daß dann die Dinge wenn sie wirklich sind
Nur schale Schauer des Erinnerns bringen.
(Der Tor und der Tod.)

Das macht ihn mißtrauisch gegen das Leben, gibt ihm die »weiche Skepsis«, wie man es genannt hat. Er hat darin gleichsam die andere »Geste unserer Zeit«, die unentschlossene Haltung dem Leben gegenüber: den Fuß zur Flucht gewandt, getrieben vom Weltschmerz, das Ohr zurück gewandt, lauschend auf den Ruf der Weltfreude. Unentschlossen. Denn auch er leidet an der Erkrankung der Willenskraft, die Nietzsche schon in der ganzen europäischen Völkerfamilie erkannt hat. Darum »Heimweh nach dem Leben«, Wollen und Nicht-können. Darum dieses mit der Kraft der Homogeneität erfaßte Bild der Zeit:

Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben. Gering ist die Freude an Handlung, am Zusammenspiel der inneren und äußeren Lebensmächte, am wilhelm-meisterlichen Lebenlernen und am shakespearischen Weltlauf. Man treibt Anatomie des eigenen Seelenlebens oder man träumt. Reflexion oder Phantasie. Spiegelbild oder Traumbild.

Und mit einer, wenn man so sagen darf, verlangenden Angst vor dem rohen formlosen Leben gibt er sich dem Genusse des geformten Lebens, der Kunst hin.

Einmal dem Genusse »des größten Kunstwerks ‚Sprache'«. Das Erlebnis,

Daß manchmal Worte, die wir täglich sprechen,
In unsre Seele plötzlich, leuchtend brechen,
Daß sich von ihnen das Gemeine hebt
Und daß ihr Sinn lebendig, ganz erwacht.
(Gestern.)

dieses Erlebnis am Wort, das jedem mehr oder weniger beschieden ist — er hat es sehr früh und mit der dem Dichter eigenen Stärke gehabt. Die oberflächliche Scheidung des Wortes als Form von dem Inhalt kam für ihn nicht in Betracht. Gerade das vibrierende Band, das beides hält, das war ihm das Wesentliche, und das hat er mit seiner so ausgebildeten Sensibilität nervöser gefühlt als andere. Natürlich nicht ohne den Einfluß unseres größten Wort- und Gedankenkünstlers Nietzsche und seiner gerade auf das Assoziationserregende ausgehenden Sprache. So kommt er zu der so wichtigen Erkenntnis, »daß das Material der Poesie die Worte sind, daß ein Gedicht ein gewichtloses Gewebe aus Worten ist, die durch ihre Anordnung, ihren Klang und ihren Inhalt, indem sie die Erinnerung an Sichtbares und die Erinnerung an Hörbares mit dem Element der Bewegung verbinden, einen genau umschriebenen, traumhaft deutlichen, flüchtigen Seelenzustand hervorrufen, den wir Stimmung nennen« [1]). Und mit

[1]) Poesie und Leben.

Digitized by Google

seinem so auf das Einzelne gerichteten Geist empfindet er die subtilen Reize einzelner Wortfolgen und Bilder in den Werken, die er liest, und sie haften in seinem Gedächtnis; zugleich aber erwirbt er mit seinem ausgebildeten rhythmischen Gefühl eine Kultur seiner eigenen Sprache, die in steter Wechselwirkung sich immer mehr steigert [1]).

Und so gibt er sich auch dem Genuß aller anderen Kunst hin. Hier zeigt es sich noch deutlicher als bei der Sprache, daß aller Kunstgenuß relativ ist, daß er abhängt von dem Erlebten und dem Erleben-Können jedes Einzelnen. Und Hofmannsthals grenzenlose Hingabe und seine Einfühlungs-kraft möchte ich es kaum nennen, erschließen ihm unendlich viel. Jedes Genießen bereichert sein Seelen- und Assoziationsleben und dieses wiederum verstärkt den Genuß. Alles was er an Kunst gesehen, gehört und gefühlt hat, was er von früheren Zeiten gelesen, sich ausgemalt und vorgeträumt hat, was er selbst in seiner Seelenbeobachtung und in der des Lebens erfahren, gefühlt und erlebt hat — alles schwingt mit. »Die Toten leben in ihm, denn für seine Sucht, zu bewundern, zu bestaunen, zu begreifen ist dies Fortsein keine Schranke. Er vermag nichts, wovon er einmal gehört, wovon ein Wort, ein Name, eine Andeutung, eine Anekdote, ein Bild, ein Schatten je in seine Seele gefallen, jemals völlig zu vergessen« [2]). Für ihn »lebt im Begreifen das Element des Eindringens, Sichversinkens, Nachahmens; völlig Verstehen ist ein teilweises Sich-

[1]) Denn wenn er auch schon 1895 (»Eine Monographie«, Zeit Nr. 64) die Worte schrieb: »Die Leute sind es nämlich müde, reden zu hören. Sie haben einen tiefen Ekel vor den Worten. Denn die Worte haben sich vor die Dinge gestellt. Das Hörensagen hat die Welt verschluckt... Wir sind im Besitze eines entsetzlichen Verfahrens, das Denken völlig unter den Begriffen zu ersticken... Wenn die Menschen schwach geworden sind und die Worte sehr stark, so siegt der gespenstische Zusammenhang der Worte über die naive Redekraft der Menschen. Sie reden dann fortwährend wie in »Rollen«, in Scheingefühlen, scheinhaften Meinungen, scheinhaften Gesinnungen. Sie bringen es geradezu dahin, bei ihren eigenen Erlebnissen fortwährend abwesend zu sein« — wenn er also schon damals, sicherlich nicht ganz ohne Selbstbeobachtung, zu dieser Erkenntnis gekommen ist, die von der inzwischen so stark angewachsenen sprachkritischen Bewegung nur noch mehr stabiliert werden konnte, so hat sich das doch dem Dichter nie zu einem solchen stagnierenden Zweifel am Wort weiten können, wie ihn der »Brief« schildert. Das erkennt man vor dessen mitteilungsstarker Kunst umso schärfer, als sein innerer Widerspruch durch die Frage: »Aber was versuche ich wiederum Worte, die ich verschworen habe?« nur noch auffälliger wird. Diese Erkenntnis muß vielmehr in diesen Worten aus demselben Aufsatz mitpulsieren: »Jedem Erlebnis aus einer Kunst liegt die tiefe Einsicht des Künstlers in sein Material zu Grunde... Dies Wissen um sich selbst und sein Material ist die einzige Tugend, die in einem Künstler sein kann.« Er hat diese »einzige« Tugend.

[2]) Der Dichter und diese Zeit.

Digitized by Google

identifizieren« [1]). Wie die Frau in der Idylle die Vasenbilder, so betrachtet er alles Geformte, alle Kunst, »zum zweiten Male lebend, was gebildet war«.

Und das alles wird zu einem Integral der Grundlage seines Schaffens. Denn sein Schaffen wurzelt im Kunstgenuß und sein Kunstgenuß gipfelt im Schaffen. Daß es ihm so sein erstaunliches Gedächtnis unmöglich macht, sich von den unglaublich vielen Einflüssen frei zu halten, die in seinen Werken zusammenkommen und die ihnen das *bon mot:* das Plagiat als Kunstwerk eingetragen haben — das ist natürlich. Aber das ist eben gerade das Eigenartige, daß man von Plagiaten bei ihm ebensowenig sprechen kann wie bei dem großen Nehmer Goethe. Denn wenn er einzelne Wortfolgen oder Bilder etwa von Goethe oder Jean Paul oder Grillparzer oder Lenau oder Stefan George oder Jens Peter Jacobsen oder d'Annunzio oder sonst woher entlehnt, so setzt er sie in eine solche Umgebung, daß sie nicht hervorleuchten, oder er schleift ihnen andere Facetten. Gern läßt er die äußere Form, die Wortstellung, den Rhythmus und biegt oder ändert durch Einsetzung anderer Worte den Sinn. Gerade in der Verwendung des Reizes der Anklänge ist er Meister, in dem Mitschwingenlassen von Stileindrücken. Nur ein Beispiel. Den Tor und Tod grundiert er mit Fauststimmung. Eine »gotische« Truhe. Altertümer. Die Musik. »Die Rumpelkammer voller totem Tand«. Ganz lange Goethesche Rhythmen mit den häufigen Rhythmenbrüchen. Die ersten sechs Reime der Ottaverimen, auch mit direkten Anklängen an Goethesche Reime, und endlich auch Goethesche Wortstellungen wie die

Es scheint unendliches Bedauern
Unendlich Hoffen scheint's zu sein

mit dem doppelten Subjekt, einmal nach, einmal vor demselben Verbum, wie das Goethe ja so häufig hat, z. B.

Es reget sich die Menschenliebe
Die Liebe Gottes regt sich nun.

und mit dem unflektiert wiederholten Goetheschen Adjektiv.

In der Regel aber nimmt die Wechselwirkung zwischen Kunstgenuß und Schaffen durch seinen Assoziationsreichtum und sein Traumleben, durch das Sich-hinein-träumen, Ausmalen und Detailieren die Form des nachstrebenden Genießens an. So erwächst ihm aus der Betrachtung eines antiken Vasenbildes die Idylle, aus einigen Zeilen d'Annunzios die Madonna Dianora, aus der kurzen Erzählung Goethes sein Erlebnis des Marschalls von Bassompierre. Das hat auch sicher

[1]) Victor Hugo.

Digitized by Google

mitgewirkt bei seinen großen Dramen, bei der Elektra, dem Geretteten, Venedig und Ödipus und die Sphinx. Doch hier war das nicht die Hauptursache, daß er von dem schon Geformten ausging. Hier wirkte vielmehr ein anderer und wichtigerer Grundzug seines Schaffens.

Hofmannsthal ist im Grunde gar kein Dramatiker. Seine traumergebene, verinnerlichende Passivität gibt ihm weder Antagonien und Katastrophen noch voranstrebende Aktion. Seine lyrische Veranlagung und sein im ganzen analytischer Geist erschwert ihm die große Synthesis der Gestalten. Und sein Mangel an Notwendigkeitsgefühl versagt ihm das instinktmäßige Finden der großen straffen Komposition. Darum muß er das alles nehmen, wo er es schon vorgebildet findet.

Das ist eben das Doppelseitige solchen visionären Lebens, solcher Traumfülle. Das und diese Erkenntnis:

> Mich überkommt ein ungeheurer Rausch
> Die Hände beben, solches nachzubilden,
> Nur ist es viel zu viel, und alles wahr:
> Eins muß empor, die anderen zerfließen.
> Gebildet hab ich erst, wenn ich's vermocht
> Vom großen Schwall das eine abzuschließen.
>
> (Das kleine Welttheater.)

Der große Schwall! Dies Phänomen kann bei einem schnellen Rhythmus so folgenreich sein wie etwa bei Otto Ludwig, dem die Visionen so jagend vorüberschossen, daß die Feder nicht folgen konnte; und wenn dann diese ekstatische Stimmung des wachen Traums vorbei war, so vermochte die rückschauende Erinnerung nicht mehr die Zusammenhänge und die Folge wiederherzustellen. Bei Hebbel, dem es ähnlich ging, war doch das Gefühl für die notwendigen Verknüpfungen stärker, machte sich schon in der Reihenfolge der Visionen mehr geltend und ließ seinen Verstand nachher leichter geschlossene Gebilde gestalten. Bei Hofmannsthal ist der Rhythmus bei weitem nicht so schnell. Schon wegen seiner ganzen Veranlagung, wegen seines Zuges zum Detailieren besonders, dann aber auch wegen seiner häufigen Gleiteworte. Bei ihm kann viel mehr bewußte Überlegung auswählend eingreifen, und sie muß. Und das verlangsamt den Rhythmus wiederum.

Das alles aber nimmt seiner Gestaltungskraft jeden monumentalen Zug. Und der, dem es schon schwer wird, seine Gefühle und Gedanken zu Gestalten zu synthetisieren, der kann unmöglich die Synthesis einer ganzen Zeit gestalten. Das weiß er auch, aber er sucht die Ursache nicht in sich, sondern in der Zeit selbst: er hält sie von dieser Zeit nicht für möglich und sagt von dem Leser, »der das Erlebnis des Lesenden kennt«: »Er wartet nicht, daß die Zeit in einem beredten Dichter, einem Beantworter aller Fragen, einem Herold und

Digitized by Google

einem Anwalt, ihre für immer gültige Synthese finde. Denn in ihm und seinesgleichen, an tausend verborgenen Punkten vollzieht sich diese Synthese.« (Der Dichter und diese Zeit.)

Für diesen Mangel aber ist ihm in der Einfühlung, in der psychologischen Vertiefung Außerordentliches gegeben. Wo er sich ganz dieser Veranlagung hingeben kann, da steigert sich auch der Rhythmus seines Schaffens. So sagt er von der Madonna Dianora:

Geschrieben hab ich grad drei Tage dran,
Drei Tage, dreimal vierundzwanzig Stunden.

Aber eben dieses Spiel zeigt ganz das Auflösen, das Sichverlieren in Zuständen und Stimmungen und einzelnen Bildern. Nicht als ob keine Steigerung da wäre. Gewiß — sie ist da. Trotzdem da, und so langsam und raffiniert: nicht ohne die starke Bewußtheit des künstlerisch ruhenden Verstandes. Und in der Tat, er freut sich dieser Bewußtheit wie seines Könnens.

... ich lieb es, wenn sich einer freut, weil er sein Handwerk kann;
was heißt denn Kunst?

Das sagt er grad im Prolog zur Madonna Dianora. Und diese Freude am spielenden Schaffen, diese Bewußtheit des Dichterseins, »dieses einen über alle Zweifel bewußt«, das ist für ihn ja der Kern, das Wesen des Dichters.

Denn durchaus läßt sich aus seinen Äußerungen fühlen, daß er sich bei allem Tun der eigenen Person in einer gewissen Stilisierung bewußt ist, ihr ähnlich wie einer fremden oder einer erfundenen schönen und mächtigen Gestalt gegenübersteht, die Folge seiner Taten und Erlebnisse überblickt und von der eigenen bedeutenden Erscheinung nicht nur ermutigt und aufrecht gehalten, sondern auch bewegt und geleitet wird, ein gefährliches Phänomen, von welchem freilich wohl keine Entwicklung eines Dichters völlig freigeblieben ist. — Das sagt Hofmannsthal von Victor Hugo; aber er weiß, daß er es auch von sich sagt. Denn mit eigenen Farben kann er das Bild seiner Generation malen, dieser Generation, die nichts hat »als ein sentimentales Gedächtnis, einen gelähmten Willen und die unheimliche Gabe der Selbstverdoppelung«, dieser Generation, zu deren Typ er sich durch diese Selbstverdoppelung stilisiert hat. Und wenn er das ebenso als »unheimlich« erkennt wie die »Willenlosigkeit, die sich nach und nach als Grundzug des in der gegenwärtigen Literatur abgespielten Lebens herauszustellen scheint, jenes Erleben des Lebens, nicht als eine Kette von Handlungen, sondern von Zuständen«, so kann er sich doch des geheimen Reizes nicht erwehren, der in einem solchen Phänomen liegt. Und wenn er es versucht, sich daraus aufzuraffen, so geschieht das in der Form, die allen schwachlebigen Naturen eigen-

Digitized by Google

tümlich ist, in der Form eines Spasmas: Novalis hat seine Konzeption von dem hinter der Freude am Nackten schlummernden Appetit nach Menschenfleisch, d'Annunzio hat seine Orgien des Ekelhaften und Brutalen, des Blutgefühls besonders, Oskar Wilde hat seine Salome und Hofmannsthal seine Elektra.

Immer mehr hat er sich in die Zeit und die Zeit in sich hineingefühlt, immer mehr dadurch auf die Zeit gewirkt und die Wirkung erkannt, und schließlich schlingt die Wechselwirkung von Leben und Ich, Kunst und Ich, Schaffen und Ich und Wirken und Ich einen unauflöslichen Reihen, und er kommt zu den grundsätzlichen Worten vom Dichter:

Wer aber in sich irgend eine Form der Wirkung auf die Welt als die von Anlage und Schicksal begünstigte erkannt hat, dem ist gleichsam der Gebrauch eines inneren Organes erschlossen, und er fühlt sich gedrängt, die erreichbare Wirkung mit wiederholter Anspannung, mit gesteigerter Sicherheit, allmählich mit Routine herbeizuführen. (Victor Hugo.)

Hofmannsthal hat die Routine erreicht. Vieles was einst ursprünglich war ist ihm zum Stilmittel geworden, zur »Formel«, die immer wiederkehrt. Es führt ein sekundäres Leben wie all das Anempfundene: das leichte Gedenken des Todes z. B., das ihm ja doch nie das sein kann, was es etwa Novalis gewesen ist, oder die Vorliebe für Marionetten, die bei ihm doch rein ästhetisch ist und nicht symbolisch wie bei Maeterlinck. Aber indem er die Stärke auch der ursprünglichen Gefühle aufgegeben hat, hat er eine meisterliche Beherrschung seiner Stilmittel gewonnen, ein unendlich differenziertes Gefühl für die feinen und feinsten Reize, eine glänzende Vollendung der Ausdrucksfähigkeit und eine herrliche Kultur der Form.

In dem Urteil des Kulturkritikers mag das fehlen, was Hofmannsthal sucht: »ein Ton des Zutrauens und der freien ungekünstelten Ehrfurcht, eine Betonung dessen, was Männer an Männern am höchsten stellen müssen: Führerschaft« [1]).

Dankbar anerkennen aber müssen wir seine Führerschaft in dem, was er für unsere Sprache geleistet hat, anerkennen, daß er die Kultur, die Nietzsche für den philosophischen Stil ausgebildet hat, auch auf den poetischen Stil übertragen hat, und daß er uns im Drama durch seinen unendlich schmiegsamen nervösen Rhythmus die Möglichkeit zu einem neuen Pathos, zu einem Pathos unserer Zeit gegeben hat. Das ist seine Bedeutung für die Zukunft.

---

[1]) Der Dichter und diese Zeit.

Digitized by Google

XI.

Richard Dehmels „Zwei Menschen“ als Epos des modernen Pantheismus.

Von

Raoul Richter.

1.

Überschriften sind Aufgaben, und Aufgaben können nicht nur unvollkommen gelöst, sie können auch schief gestellt werden. Gegen eine Fassung, die Dehmels »Roman in Romanzen« die gewählten Beiworte zugesellt, mögen gerade bei den Einsichtigen sich hier laut, dort leise die Bedenken regen.

Sind nicht Epos, Roman, Romanzen künstlerische Formen? Ist nicht Richard Dehmel ein Dichter? Pantheismus und Naturalismus (wir wollen uns nicht auf ein Schlagwort festlegen) aber religiös-philosophische Begriffe, und müßte nicht, wer sie vertritt, ein Denker oder ein Apostel sein? Und das nicht nur in dem Sinne, wie wir alle uns philosophische Gedanken vom Dasein machen, und ihm auch alle, wenigstens in den Stunden der Selbstbesinnung, religiöse Gefühle entgegentragen, sondern ein Denker und Apostel von Beruf, ein Auserwählter; wie sollten wir uns sonst an dieser Stelle mit ihm beschäftigen? Und selbst, wenn jemand die verschiedenen Begabungen in dem geforderten Maße vereinigte, dürften sie dann im gleichen Werke durcheinander wogen? Hemmt hier nicht notwendig eine die andere, und wäre eine Arbeit, in der das der Fall ist, nicht von vornherein als elender Bastard gebrandmarkt? Ist über ein »Epos des modernen Pantheismus« nicht schon a priori das Todesurteil gefällt?

Und so werden wir gleich zu Anfang auf die letzten Verhältnisse gewiesen, in denen Kunst, Philosophie und Religion zueinander stehen; wahrlich auf abgrundtiefe Probleme, deren Lösung zu begründen hier natürlich nicht möglich, die programmatisch zu formulieren aber unerläßlich scheint.

Dichter, Denker und Apostel, Kunst, Philosophie und Religion haben zunächst ganz getrennte Aufgaben, Ziele und Mittel. Die Kunst sucht Schönheit und bedient sich der phantasiemäßig abgewandelten An-

Digitized by Google

schauung, deren Übereinstimmung mit der Wirklichkeit ihr, wenn nicht gleichgültig, so doch jedenfalls nicht Selbstzweck ist. Die Philosophie will Wahrheit, und bedient sich als Werkzeug der Begriffe, mit denen sie die Gesetze der Wirklichkeit abzubilden, zu »erkennen« sucht. Die Religion geht auf den Besitz des höchsten Gutes, und nimmt zu dem Zweck mit dem Gemüt, d. h. mit Wille und Gefühl, zu Gott und Welt Stellung. Das sind die scharfen Trennungslinien, die reine Kunst, reine Philosophie, reine Religion voneinander scheiden[1]).

Aber die Forderung solcher idealen Grenzen bedeutet nicht, daß die drei Geistesgrößen ohne alle Beziehungen und ewig fremd nebeneinander herlaufen müßten. Sie brauchen es auch nicht einmal in ein und demselben Geisteserzeugnis, in ein und demselben Werke, sie brauchen es auch in unserem Werke nicht zu tun. Diese Beziehungen können allerdings, wo eine Funktion in das Gebiet der anderen zu Unrecht übergreift, einander störend kreuzen und zu unreinen Mischungen führen. Das ist etwa der Fall, wo die Kunst Erkenntnis verbreiten will (wie in der didaktischen Dichtung und dem Tendenzstück), oder wo die Philosophie ästhetisch erfreuen möchte und dabei die Schönheit die Wahrheit notzüchtigt (wie in den künstlerisch verfälschten Lehrgebäuden so mancher Romantiker); wo die Religion mit den beiden anderen Mächten unglückliche Ehen eingeht (man denke etwa an zahllose Choraltexte, in denen selbst der Reim sich an der Tüchtigkeit der Gesinnung statt am Wohlklange zu messen scheint; oder an die üblichen Predigten, in denen Erbauung auf Kosten der Erkenntnis und doch nicht ohne den Anspruch, solche zu geben, getrieben wird).

Der Zusammenhang zwischen diesen Gebieten kann aber auch in einem reinen Verhältnis sich offenbaren, in dem jede Betätigung ihre Eigenart nach Kräften wahrt. Das ist dort der Fall, wo die Funktionen sich auf das gleiche Objekt, auf denselben Stoff werfen, und die Kunst diesen Gegenstand vermittels der phantasiemäßig modifizierten Anschauung zur Schönheit zu gestalten, die Philosophie ihn vermittels der Begriffe in seiner Wirklichkeit zu erkennen, die Religion ihn mit dem Gefühl in seinem Wert zu erfassen, ihn zu lieben oder zu hassen trachtet. Das Objekt der Religion und der Philosophie ist immer das gleiche; das Objekt der Kunst kann mit dem der Religion und der Philosophie zusammenfallen. Aber auch dann ist der Mensch mit

[1]) Da aber Reinheit im Sinne der Norm, der Idee, des Ideals niemals »gegeben«, sondern immer nur »aufgegeben« ist, so verlieren diese Trennungslinien schon für alle empirischen Gestaltungen, die geschichtlichen Philosophien, positiven Religionen, einzelnen Kunstwerke an Schärfe, um in der, ganz von hemmenden Zufälligkeiten bestimmten Pseudokunst, Pseudophilosophie, Pseudoreligion immer mehr zu verschwimmen.

Digitized by Google

anderen führenden Bewußtseinsfunktionen auf den gleichen Gegenstand gerichtet.

Objekt der Philosophie und der Religion ist das Weltwesen selbst, ist der höchste Zusammenhang alles Seienden, seine letzten, d. h. allgemeinsten Qualitäten, Gesetze und Einheiten, die der Philosoph zu erkennen, zu denen das religiöse Gemüt mit Wille und Gefühl Stellung zu nehmen sucht. Dieses Urwesen ist, wie bekannt, nicht einwandfrei bestimmt, wird es vielleicht nie werden können. Ist es Geist, Materie, oder ein beiden übergeordnetes Prinzip seiner Beschaffenheit nach? Folgt es mechanisch-kausalen oder teleologisch-finalen Gesetzen, d. h. gibt es nicht nur eine natürliche, sondern auch eine vernünftige Weltordnung? Ist es überhaupt eine Einheit oder zerklafft es in unendlich viele Elemente, körperliche Atome, seelische Monaden? Und wenn es eine einzige Einheit bilden sollte, muß sie dann jenseits dieser Welt, »theistisch«, oder in dieser Welt, »pantheistisch«, gedacht werden?

Da nun die Kunst, ohne sich untreu zu werden, mit Philosophie und Religion den gleichen Stoff behandeln kann, wenn sie ihn nur unter der ästhetischen Optik erblickt, so liegt darin ausgesprochen, daß der Künstler auch dem Wesen alles Seienden, daß er auch unseren Gefühlen und Gedanken über dies Wesen den ästhetischen Spiegel vorhalten darf; daß er ferner ein körperliches, geistiges, ein theistisches, pantheistisches Wesen spiegeln kann, ohne sich unbedingt nach menschlicher Auffassung von der Wirklichkeit zu entfernen, die hier ja nicht feststeht.

Wo aber die Kunst irgend eine Wirklichkeit (von der Märchenkunst und Ähnlichem abgesehen) zwar nicht exakt wiedergeben, aber an sie anknüpfen, sie zur Schönheit verklären oder die Schönheit an ihr herausarbeiten will, da tut man gut, wenn man sie genießen möchte, sich mit ihrem Gegenstand schon vorher vertraut zu machen. Auch das hat seine tiefen und schwer auszugrabenden Gründe, aber die Erfahrungstatsache, daß dem so ist, steht allen zur Verfügung. Wer niemals eine Kuh, wer niemals ein Pferd gesehen, wird die Tierbilder Paul Potters, wer niemals dem Hochgebirge nahe war, die alpinen Landschaften Segantinis in ihrer Schönheit schwerlich begreifen können. Und genau so: wenn der dargestellte Gegenstand oder besser der vom Künstler geformte Stoff kein Tier und keine Landschaft, wenn er der Mensch, das Leben, wenn er das Rauschen des Weltengrundes, wenn er das Echo dieses Rauschens in unseren Welt- und Lebensgefühlen selber ist. Sind wir hier nicht genügend unterrichtet, so laufen wir Gefahr, einmal durch Tüfteleien über das Objekt aus der Hingabe an dessen ästhetische Behandlung herausgerissen zu werden,

Digitized by Google

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

und überdies dem Dichter als ein Manko unterzuschieben, was nur unser eigener Mangel war. Während aber bei gewöhnlichen Gegenständen eine ausreichende Bekanntheit stillschweigend vorausgesetzt werden darf, kann eine solche auf philosophisch-religiösem Gebiete nicht immer erwartet werden. Hier fehlt die Vertrautheit mit dem Weltbilde, das dem Kunstwerk zu Grunde liegt, und der laienhafte Leser glaubt zu seinem und des Dichters Nachteil, es hier erst »gelehrt« zu bekommen. Daraus ist nicht etwa zu folgern, der Künstler habe aus Rücksicht auf den geistigen Mittelstand solche Gebiete zu meiden, sondern, wer dazu befähigt ist, soll sich gefälligst das nötige Rüstzeug aneignen, wenn anders es sich um wahre Kunst handelt. Schillers sogenannte Ideendichtungen z. B., ohne Kenntnis der Kantischen Lehren gelesen, wirken oft wie hohle Abstraktionen, weil der Aufrichtige sich zwischen je zwei Strophen ängstlich an den Kopf faßt, um herauszubekommen, was der Dichter hier eigentlich »gemeint« haben könne. Wer aber den Stoff beherrscht und lebendige Vorstellungen vom kategorischen Imperativ, dem Gegensatz von Natur und Freiheit, Tugend und Glück sein eigen nennt, ehe er an die Lektüre herantritt, für den ist des Staunens kein Ende ob des freiesten Flusses, ob der anschaulichsten Bewältigung religiös-philosophischer Ideen. Das Mißbehagen an den wenigen, wirklich rein gedanklichen oder moralisierenden Partien tritt in den Hintergrund. Etwas Ähnliches gilt von Nietzsches Zarathustradichtung im Verhältnis zu seinen Prosaschriften.

Auch Dehmels »Zwei Menschen« gehören in diese Gattung. Vergrübelt, gedanklich zerquält, gereimte Wissenschaft, versifizierte Metaphysik und Ethik — so pflegen sie allen zu erscheinen, denen die darin berührten Gegenstände, die darin ausgesprochenen Ideen etwas Neues sind, die diese daher zunächst einmal »verstehen« und dann auf ihren Wirklichkeits- oder Wahrheitsgehalt hin prüfen wollen. Sie strecken die Hand aus nach den Rosen der Poesie und greifen ins Dornengestrüpp der Theorien. Der philosophisch Geschulte, mit dem modernen Pantheismus und Naturalismus Vertraute stolpert nicht über den Stoff dieser Dichtung, das Verhältnis von Mensch, Welt und Gott, auch nicht über die mehr oder minder glücklichen Formulierungen, welche dieses Verhältnis gelegentlich in gedanklichen Äußerungen erfährt. Denn er erblickt in ihnen nicht die Aufstellung gedanklicher Thesen durch den Dichter, welche wahr oder falsch sein wollen, sondern die poetische Gestaltung gedanklicher Erlebnisse und erlebter Gedanken zweier Menschen, die schön oder häßlich geraten ist. Auch der Gedanke ist ja — abgesehen von seiner logischen Bedeutung — ein Erlebnis, und als solches ein Stück der Wirklichkeit,

Digitized by Google

das, wie jedes andere, in den Stoff seiner Werke aufzunehmen keinem Künstler versagt werden darf.

Daher haben wir uns zunächst damit vertraut zu machen, was unter der Weltanschauung des modernen Pantheismus und Naturalismus eigentlich zu verstehen ist. Aber auch nicht ausführlicher, als zum Genuß ihrer künstlerischen Gestaltung unbedingt erfordert wird. Nicht ist dazu erforderlich die Kritik des Wahrheitsgehalts dieser Lehre. Freilich, spiegelt ein Kunstwerk unsere eigenen Überzeugungen über Gott und Welt in Schönheit wieder, so wird es uns um so teurer, um so vertrauter werden. Aber sein ästhetischer Wert als solcher hat dadurch keinen Zuwachs erfahren. Es ist ein Mehr an logischen und religiös-ethischen Werten, das sich zu den ästhetischen Eigenschaften gesellt. Wir sind dann als vollebige Persönlichkeiten und nicht als künstlerisches Publikum solchem Werke gegenübergetreten. Genau so wird uns das Porträt unserer Kinder oder Frau werter sein als das Bildnis eines wildfremden Menschen und doch keine höhere künstlerische Bedeutung darum beanspruchen dürfen.

2.

Der Pantheismus und Naturalismus unserer Tage, dessen Wellen die moderne Kultur überall durchfluten, hat eine lange Vorgeschichte.

Die griechischen Philosophen vor Sokrates haben sich großenteils zu ihm bekannt. Thales, der Begründer der Philosophie im engeren Sinne, tat den Ausspruch voll kindlichen Tiefsinns: πάντα πλήρη θεῶν, alles ist voll von Göttern. Die Verbindung des ersten und dritten Wortes ergibt das Schlagwort: Pantheismus. Die ehrwürdigen Xenophanes und Parmenides lehrten, daß alle Vielheit, Veränderung, Bewegung, daß die ganze bunte Mannigfaltigkeit der Erscheinungswelt nur Trug und Täuschung, daß in Wahrheit dies alles (πᾶν) nur Eines (ἕν) sei, und dieses Ein und Alles (ἕν καὶ πᾶν), und dieses Alleine nannten sie — Gott. Dann wurde durch Plato und Aristoteles und später durch das Christentum diese Auffassung immer mehr verdrängt; Gott geht nicht mehr im All auf, sondern er wird eine selbständige jenseitige Größe neben und über allen weltlichen Dingen. An leitende Stellen wagt sich der Pantheismus im Mittelalter nicht mehr; er führt ein Leben im Verborgenen, bei christlichen Mystikern und Theosophen. Erst in der Renaissance regt er wieder mächtig die Schwingen, und Giordano Bruno ist sein heldenhafter Verkünder. Aber während sich die Alten das All begrenzt gedacht und die Gottheit als abgeschlossene Kugel versinnbildlicht hatten, ist Bruno der Apostel des Unendlichkeitsgedankens. Was dieses Gemisch von Feuerseele und Pedanten teils in überschwenglich-hymnischen Predigten, teils mit dem starren Appa-

Digitized by Google

rat scholastischer Spitzfindigkeiten der Welt vermittelte, das hat für die neuere Philosophie Benedikt Spinoza zu einem architektonischen System unerbittlicher Gedanken umgegossen. Seine monumentale Grundformel: *Substantia sive Deus sive Natura,* die Substanz, das heißt Gott, das heißt die Natur, setzt Gott der Natur als dem Inbegriff der diesseitigen Welt gleich, entkleidet ihn der Persönlichkeit und lehrt die Identität von Pantheismus und Naturalismus. An Spinoza knüpfen im 18. Jahrhundert Lessing, Herder und Goethe an, und im 19. Jahrhundert treffen sich drei, einander fast auf allen übrigen Punkten bekämpfende Geister, nämlich Hegel, Schopenhauer und Nietzsche, in dem Bekenntnis: außer dieser einen Welt, in der wir leben, gähnt das Nichts; sie enthält alles, was da ist, war und wird; gibt es einen Gott, so kann er weder über, noch außer, noch unter, sondern nur in der diesseitigen Welt enthalten sein. Hegel glaubte an einen solchen Gott, der sich im Laufe der Entwickelung offenbart, an einen werdenden Gott. Schopenhauer zweifelte, ob er seinem Urprinzip, dem tragischen, zwischen Lebensgier und Erlösungssehnsucht hin und her taumelnden Willen zum Dasein wegen dessen moralischer Unvollkommenheit den Namen Gottes oder des Teufels zu geben habe, und er entschied sich für das letztere. Nietzsche, dem sich die gesamte Wirklichkeit auflöst in einen Wettkampf unzähliger, miteinander ringender Kräfte und Mächte, die weder einem gemeinsamen Mutterschoße entsteigen, noch eine neue, selbständige Einheit aus sich erbauen, leugnete so Gott wie Teufel. Der Pantheismus Hegels, der Pansatanismus Schopenhauers ist hier zu einem vollendeten Atheismus und reinen Naturalismus geworden.

Man sieht, es sind erlauchte Namen, welche über dem Credo unseres Gedichts als schützende Schatten schweben. Aber dieses hat ja nicht irgend welche Lehren zünftiger Philosophen in Reime gebracht. Was es schildert, das ist das Wachsen und Werden einer erlebten, im Gebraus des Daseins nicht friedlich erdachten, sondern unruhvoll erkämpften Weltanschauung. Was es besingt, das sind die Freuden und Leiden eines stimmungsmäßigen Pantheismus zweier Menschen unserer Zeit und unseres Landes [1]). Was aber ist für die moderne Stimmungsform dieser uralten Auffassungsweise wohl das Bezeich-

[1]) Man könnte sagen: dann hat also dieses Epos mit dem religiösen und philosophischen Objekt als solchem, der ästhetischen Spiegelung des Weltgesetzes, nichts zu tun, sondern nur mit der Psychologie der Erlebnisse von diesem Objekt. Aber das ist nicht richtig; um diese Erlebnisse begreiflich zu machen, wird uns das kosmische Prinzip selbst in seinen Wirkungsweisen anschaulich vorgeführt; etwa wie im Goetheschen Faust die Ereignisse so angeordnet sind, daß das philosophisch-religiöse Empfinden des Helden in bestimmter Richtung ausgelöst wird.

Digitized by Google

nende? Zunächst, daß sie nicht als vollendetes Weltbild in die Erscheinung tritt; daß sie in charakteristischen Phasen, in einem typischen Stufengange verläuft. Drei Stadien auf dem Lebensweg des modernen Pantheismus (besser des modernen Pantheisten) fesseln insbesondere unsere Aufmerksamkeit. Sie sind die entscheidenden Wendepunkte einer inneren Entwickelung, wie sie gar viele und nicht die schlechtesten Vertreter der heutigen Generation durchlebt und durchlitten haben.

Das erste Stadium ist revolutionär, verneinend, oppositionell bis zum Äußersten. Der Zusammenbruch des jenseitigen Himmels mit all seinen Idolen und Idealen, die Entthronung eines außerweltlichen Gottes steht im Mittelpunkt des Bewußtseins. Alles Sinnen und Trachten ist davon erfüllt. Auch die gesamte Moral wird in diesen Sturz mit hineingerissen. Denn man mag sagen was man will, Religion und Moral sind nicht voneinander abzutrennen (wenigstens für den nicht, der beide besitzt): Religion ist Erweiterung der Moral, Moral ist Besonderung der Religion. Und da nun einmal Überlieferung, Sitte und Recht auf dem Boden der soeben überwundenen Weltansicht stehen, so wird die Abkehr von aller Konvention, Tradition und Autorität die unausbleibliche Folge sein. Es ist die Zeit der großen Loslösungen. Eingeleitet meist von quälenden Skrupeln und ernstesten Zweifeln — denn von den leichtlebigen philosophischen Gecken und religiösen Snobs sprechen wir nicht —, mündet sie in eine tiefe Niedergeschlagenheit und ein unheimliches Grausen vor dem Chaos, der Anarchie, der Sinnlosigkeit, dem Nichts, das auf dem selbstgeschaffenen Trümmerfelde uns angähnt; um oft genug auszuarten: in eine fast fanatische, verzweifelte Zerstörungssucht allem Bestehenden gegenüber, die, wenn sie ihre praktischen Folgerungen zieht, bis zum Verbrechen treibt. Für die große Einsicht, besser für das große Erlebnis: daß nichts, was fällt, verschwindet, sondern nur seinen Ort wechselt, ist die Zeit noch nicht angebrochen. Man fühlt zwar, daß der himmlische Gott irgendwie von der irdischen Welt verschlungen sein müsse; aber Gott ist dabei nur verweltlicht, die Welt noch nicht vergöttlicht worden.

Wer nun nicht, wie der typische Dekadent, auf diesem Standpunkt ödester Negation und verschwommener Hoffnungen verharrt, mit dem treten wir in ein zweites Stadium pantheistischer Denk- und Gefühlsweise ein, in ein zweites Stadium, das nun ebenso überschwenglich bejaht, wie das vorige verneinte. Das Pendel der modernen Seele liebt die weitausladenden Schwingungen, ehe es die Ruhe der mittleren Zone und der eigenen Gleichgewichtslage erreicht. War das bisherige, leidvolle Ergebnis gewesen: daß Gott nur die Welt oder

Digitized by Google

nur in der Welt sei (diese spekulativ ungeheuer wichtigen Unterschiede interessieren uns hier nicht), so erwächst jetzt das jauchzende Bekenntnis: daß die Welt etwas Göttliches sei oder doch enthalte. Und in begreiflicher Übertreibung setzt der Mensch, der eben noch seinen Gott verloren hatte, nun aber als Weltenglied plötzlich auch zu etwas Göttlichem sich erhoben fühlt, den Teil für das Ganze, das Organ für den Organismus, und empfindet sein kleines, eigenes, beschränktes Ich als Über-Ich, als Übermensch, als Welt, als — Gott [1]). Die Epoche des dionysischen Rausches ist angebrochen. In diesem schwelgerischen Einswerden, ja dieser Gleichsetzung mit dem Urprinzip wird der verlorene Halt wiedergefunden. Die Selbstliebe ist zugleich Welt- und Gottesliebe, da wir uns selbst zu Welt und Gott erweitert haben. Aber die Moral, insoweit sie unser besonnenes Wollen und Handeln den übrigen Geschöpfen gegenüber zum Ausdruck bringt, findet in diesen Zeiten kein rechtes Unterkommen. Denn wenn alle Einzelnen auf so einsamen Höhen dem Blicke entschwunden sind und der Erlebende sich Auge in Auge nur am kosmischen Ganzen mißt, so ist auch jeder zielbewußten Betätigungsweise den Mitmenschen gegenüber, sittlicher wie unsittlicher, der Boden entzogen. Doch solche Augenblicke seliger Verschmelzungen und trunkener Selbstherrlichkeiten sind nur von kurzer Dauer. Öffnen wir nicht aus eigener Besinnung die verschlossenen Augen, so zwingt uns der Widerstand der Umwelt dazu, an dem sich der für gottgleich gehaltene Eigenwille nur allzubald brechen muß.

Und so werden wir zum dritten und letzten Stadium dieses Pantheismus hinangeführt. Es ist im Bejahen und Verneinen bescheidener als seine Vorgänger. Gott, aus dem Jenseits ins Diesseits versetzt, geht nun nicht mehr auf in jedem Einzeldinge, das dadurch selber zur Gottheit wird, er spaltet sich nicht in Milliarden Einzelwesen, Einzel-pseudo-Götter, sondern er wird zum übergreifenden Prinzip der diesseitigen Welt, zum großen Rhythmus, der das Gesamtgeschehen umspannt, zur letzten Einheit, zu der alle Einzelwesen sich zusammenschließen, oder der sie entströmen. Welche dieser Möglichkeiten man wählt, ob man sich ferner diesen Gott persönlich, unpersönlich

[1]) Man vgl. Angelus Silesius, dessen Sprüche gerade von unserer Zeit so geschätzt werden:

Ich weiß, daß ohne mich Gott nicht ein Nu kann leben,
Sterb' ich, er muß vor Not den Geist aufgeben.

und Wagners Tristan:

Ich selbst — bin dann die Welt.

mit Dehmels Versen:

Keinen zu brauchen — gottgleich allein
Williges Herz der Welt zu sein.

Digitized by Google

oder überpersönlich denkt, ob man ihm den Namen Gott beläßt oder Welt, Natur für geeignetere Bezeichnungen hält, das ist wiederum für die begriffliche Philosophie von höchster Bedeutung, für die erlebte Weltanschauung aber relativ ohne Belang. Für sie ist es dagegen um so wesentlicher, daß nun das Ich, welches im ersten Stadium, der Hut eines transzendenten Gottes entrückt, gewissermaßen im Leeren schwebte, das sich darauf im Herzen der Welt und in den Eingeweiden der Gottheit eingenistet hatte, nunmehr wieder den Abstand vom Urwesen gewonnen hat, ohne den Anschluß an es zu verlieren. Der Mensch ist zum Teil, zum Glied, zum Werkzeug, zum Organ am Ganzen, am Weltkörper, am Weltgeist geworden, zum Vollstrecker des Welt- und Gotteswillens in seinem beschränkten Wirkungskreis. Die Liebe tritt aus dem Stadium der Selbstliebe heraus, sie wird zur Nächstenliebe; aber dies nicht in jenem urchristlichen Sinne, daß sie sich jedem Nächsten als einem Kinde Gottes gleichmäßig hingeben und vor allem sein Leid lindern müßte, sondern sie schätzt einen jeden genau so viel und so wenig, wie er im Weltgebäude als Baustein wert ist, und ebenso sein Leid wie seine Freude, die sie ohne alle Weichlichkeit durch die Tat befördert oder hemmt. Sie wird, da sich zwischen den Weltorganismus und die Einzelorganismen noch andere Organisationen einschieben (Familie, Volk, Staat, gleichsam als Stufen auf der Gottesleiter) nach Nietzsches unsterblicher Wortschöpfung zur Fernstenliebe — das alles aber nur, weil sie Welt- und Gottesliebe geblieben ist. Die soziale Moral hat durch diese Ein- und Unterordnung des Individuums in übergreifende Lebensmächte wieder Raum zum Atmen bekommen, und allmählich halten auch die alten Begriffe der Pflicht und des Gewissens, der Verantwortung und Reue wieder Einzug in die Gottnatur. Die Seele des Erlebenden hat sie inzwischen, halb unbewußt, in die pantheistische und naturalistische Tonart umgesetzt.

Alles in allem ist damit der Standpunkt erreicht, den die klassischen Philosophen des Pantheismus und Naturalismus immer eingenommen haben. Kein Wunder, denn was für ihre Arbeiten Voraussetzung war, der Zustand hoher Besonnenheit, ist für den Lebensphilosophen erst mühevoll gewonnenes Ergebnis; daher jene dort anfangen, wo dieser endet.

Endlich ist nicht zu verkennen: die vorgeführte Wandlung ist von der Art, daß ihre letzte Stufe der anfangs mit so heiligem Eifer verleugneten theistischen Weltanschauung auf vielen Punkten wieder nahe gerückt ist; sie erscheint mehr als deren Reformation, denn als Revolution, und eine stetige Überführung der einen in die andere nicht mehr ausgeschlossen. Aber über dieser Verwandtschaft dürfen

Digitized by Google

die trennenden und allen Phasen modern-pantheistischen Erlebens gemeinsamen Züge nicht vergessen werden. Sie betreffen, was die Beschaffenheit der Wirklichkeit anlangt, vor allem: die Betonung der grundsätzlichen Diesseitigkeit alles Seins und Geschehens, von der auch des Menschen Seele, von der auch Gott nicht ausgeschlossen wird; und was die religiös-moralische Bewertung dieser Wirklichkeit anlangt: die grundsätzliche Weltzuwendung, einen Optimismus, welcher diese Welt und dieses Leben segnet, und die Fülle der Schmerzen, des Leids und der geknickten Hoffnungen als unerläßliche Bestandteile des Lebens, als notwendige Reizmittel zum Erwerb höherer Lebenswerte und nicht zur Sehnsucht nach einem jenseitigen Himmel empfindet.

3.

Aber wir dürfen über den Mitteln nicht den Zweck aus den Augen verlieren. Von den drei Stufen pantheistischer Denk- und Gefühlsweise haben wir nur gesprochen, um den Genuß des Dehmelschen Kunstwerks zu erleichtern. Wir wollten dem Juwel seine Fassung geben, und wenn dies etwas umständlich geschah, so hat das darin seinen Grund, daß dem Verständnis eines ästhetischen Objekts weit besser gedient ist, wenn man es in die rechte Beleuchtung und Umgebung rückt, als wenn man seine Eigenschaften pedantisch zergliedert. Es werde in die ihm förderlichen Kulturbeziehungen eingehängt und wirke dann durch sich selbst: wie das Feuer der Edelsteine nicht durch die Anpreisungen, sondern durch Unterlage und Umrahmung, die der Goldschmied ihnen erteilt, gehoben wird. Daher zur Sache selbst nur das Notwendigste.

Was die ästhetische Eigenart unserer Dichtung ausmacht, die sie in gewissem Sinne zu etwas Einzigem in der Literatur stempelt, scheint mir zweierlei zu sein. Zunächst der hochreizvolle Gegensatz zwischen dem äußersten Realismus alles Stofflichen und der äußersten Idealität der formalen Behandlungsweise. Das bunteste Allerlei des modernen Lebens, mit Fahrrad und Telephon, mit Bahnhöfen und Fabrikschloten, Zigarettenduft und Salonmöbeln, das πᾶν, wie es uns heute wirklich umgibt, ist in eine Form von wahrhaft marmorner Strenge gegossen. »Umkreise«, so lauten die geometrischen Titel für die Hauptabschnitte des Ganzen. Jeder Umkreis gliedert sich in einen »Eingang« und sechsunddreißig »Vorgänge« zu je sechsunddreißig Zeilen, jeder Vorgang in Wechselerlebnis und Wechselrede dieser zwei Menschen, des Mannes und der Frau — beschlossen von symmetrischen Refrains, welche die Worte »Zwei Menschen« enthalten und die Summe des betreffenden Vorgangs ziehen. Die poetische Stilisierung der Darstellung legt um die höchst subjektiven und glutvollen Vorgänge einen

Digitized by Google

Eismantel von Objektivität, eine klassische Hülle um einen romantischen Inhalt. Geschmacksentgleisungen, an denen es auf beiden Seiten für mein Gefühl nicht fehlt, wirken als kleine Unvollkommenheiten, die uns ein Kunstwerk menschlich nur näher bringen. Große Kunst pflegt überhaupt an »Geschmacklosigkeiten« reicher zu sein als kleine, und das aus guten Gründen.

Der zweite Punkt, auf den hier zu achten wäre, betrifft die Art, wie überall die leblose (d. h. von außen gesehen leblose) Natur, der Wechsel der Jahreszeiten, Eis und Schnee, Sturm und Stille in unübertrefflicher Weise den außermenschlichen Grundakkord anschlagen, in den sich dann die Stimmen dieser zwei menschlichen Herzen harmonisch einfügen. Hierin besteht recht eigentlich die künstlerische Großtat unseres Werkes: die anschaulichste Schilderung der Naturstimmungen und ihre kunstvolle Umsetzung in das kosmische Empfinden des Menschen.

Die »Fabel« der Dichtung ist mit wenigen Worten zu berichten. In ihr ist fast alles nach innen verlegt. »Begebenheiten« spielen keine Rolle darin. Sie ist mehr Epos als Roman, und jedenfalls kein Drama. Der Reichtum der inneren Entwickelung bedingt die Armut des äußeren Geschehens.

Der Roman aber verläuft folgendermaßen: Lukas (so heißt der, welchen man in altmodischer Weise als den »Helden« bezeichnen würde), verheiratet mit einer vortrefflichen, aber ihm nicht kongenialen Frau, und Vater eines aus dieser Ehe entsprossenen Töchterchens, wird Archivar auf einem vornehmen Herrensitz. Hier verliebt er sich in Lea, die fürstliche Gattin des Schloßherrn, die seine Liebe erwidert. Unter furchtbaren Seelenqualen — in eisiger Wintersnot — ringt sich in diesen zwei Menschen die »Erkenntnis« durch (wir denken an unser erstes Stadium), daß sie das Recht besitzen zur Loslösung aus den beengenden Banden der alten Sittlichkeit und Sitte bis zum Äußersten: bis zum Ehebruch, zum Diebstahl, zum Mord; daß sie sich der wahren Natur, der Welt, sich selbst ganz hingeben dürfen [1]).

[1]) Auch das Erotische wird in dieser Dichtung stets zum Kosmischen gesteigert: »die ganze Welt im Weib zu empfangen«. Doch ist diese Seite an Dehmels Dichtungen so oft mißverstanden worden, daß sie wohl nun endlich für verstanden gelten kann. Daher übergehen wir sie, verweisen nur auf die umgearbeiteten »Verwandlungen der Venus« und ihre großartige Aufwärtsbewegung. Vom Morde heißt es noch im zweiten Umkreis:

Du Liebe, Schöne, Gute, einzig Wahre!
du Mörderin aus Lebenslust!
du Kind, du Engel an meiner Brust!

Solche Kühnheiten sind natürlich nur für die »besseren Leser« bestimmt, um mich eines Ausdrucks Dehmels zu bedienen.

Digitized by Google

»Ich will die nackteste Befreiung.« »Wir Welt« ist die vieldeutige Formel unseres Dichters für diese erlebte Rechtsanschauung.

Und selbst aus Grabesfinsternissen
lacht es: all Heil, Welt! dies neue Gewissen.

Und so tötet sie nach Spartanerweise ihr blindgeborenes Kind, das sich hemmend zwischen sie und den Geliebten stellt, und das nur ein unglückliches Los im Leben erwarten würde; er entwendet wichtige Archivpapiere, die er für anarchistische Umtriebe zu brauchen glaubt, und beide entfliehen. Der Frühling in der Natur, der Frühling im Leben dieser beiden Menschen ist angebrochen, der erste Umkreis, die Erkenntnis, ist beendet.

Und nun folgt der Umkreis der »Seligkeit«. Er entspricht unserer zweiten Stufe des Pantheismus, natürlich nur insoweit, wie das Leben einem Schema überhaupt entsprechen kann. Von Antizipationen und Rückfällen dürfen wir wohl absehen. In der Formel Wir Welt, die zunächst nur das Recht der Hingabe an eine ganz unbestimmte, bloß im Gegensatz zur Welt der Konventionen empfundene Größe bedeutete, wird jetzt das »Wir« zum Symbol, zum Gleichnis der ganzen Welt: wir zwei Menschen repräsentieren die Welt, schließlich: wir zwei Menschen sind die Welt. Gottgleich fühlen sie sich verschmelzen mit Sonne und Berg, mit Wald und Meer. Vorübergehende Zwischenfälle, wie die Verwundung des Mannes durch einen Sturz, die zu inneren Konflikten Anlaß gibt, lassen sich kaum zur »Handlung« zählen, dienen auch nur als Sprungbrett zu erneuter Ekstase. In überschwenglicher Verzückung hört das Paar sein religiös-philosophisches Credo Wir Welt der Vokale beraubt, als Naturlaut, als Urakkord, als Weltenwirbel, Wrwlt, aus dem Sternenchor, dem Sturmwind sich entgegenbrausen — eine Idee, grandios und grotesk, höchste Kunst und der Gipfel der Geschmacklosigkeit, je nachdem wir uns ihr in Feiertagstimmung oder im Alltagsgewande der Seele nähern. Und noch einen Schritt weiter in diesem individualistischen Pantheismus gehen die Worte des Weibes:

Und frag dann ohne ein Lächeln des Spottes:
bin ich nun reif zur Mutter Gottes,
zu jeder Lebensmeisterschaft
tauglich, tüchtig, tugendhaft —

und die Antwort des Mannes:

dann sag ich lachend ohne Spott:
wir Götter brauchen keinen Gott!

Sie werden sich des Wahnsinns dieses Zustandes auch bewußt. Aber statt aus ihm herauszutreten, und weit entfernt, ihr überströmendes Weltenglücksgefühl dadurch entheiligt zu sehen, heiligt dieses Gefühl

Digitized by Google

den modernen Bacchanten- und Mänadenseelen vielmehr den Wahnsinn.

Und wenn die Seele noch so schreit:
sie führt zum Wahnsinn, diese Seligkeit:
dann, du, dann — er stammelt plötzlich, lauscht —
das Weib in Sonnetrunkenheit
jauchzt berauscht:
Dann ist der Wahnsinn eben Seligkeit —

Doch jäh unterbricht die Nachricht vom Tode der ersten Frau, die am Grame der Verlassenheit dahinschwand, diesen pantheistischen Taumel und treibt zu erneuter Vertiefung.

Aber es geht aufwärts, nicht zurück. Der Umkreis der »Klarheit« beginnt, der Klarheit eines schönen Herbstes. Das Bekenntnis Wir Welt wird nicht fallen gelassen, aber es wandelt seine Bedeutung. Wir sind nicht mehr die Welt, sind nur ein Teil der Welt, aber durchwogt vom allgemeinen Weltengeist, vom Weltenwillen, der wir nicht sind, aber in dem wir sind und der in uns ist:

Mich sticht nicht mehr der Götterhaber.

Und die Liebe dieser Menschen wird immer universeller, denn sie erkennt in jeder Torheit die Möglichkeit zur Weisheit und in jeder Wirklichkeit den Stoff zu den höchsten Zwecken [1]). — Aber es ist nicht die mitleidige, menschenfreundliche, es ist die mitfreudige, menschenfreudige Liebe.

Klar über aller Menschenfreundlichkeit
steht Mensch vor Mensch in Menschenfreudigkeit!

Es ist eine Liebe, die darum weiß, daß der Aufstieg der Welt durch Kampf und nicht durch Frieden von statten geht, die auch über Leichen, im eigentlichen und uneigentlichen Sinne, schreitet, wenn das Weltgesetz es so fordert:

Ich stand und fühlte das Gesetz: wer lebt,
hilft töten, ob er will, ob nicht.

Es ist eine Liebe, die nicht das Glück unter Umgehung des Unglücks sucht, die darum weiß, daß die großen Freuden nur aus den großen Schmerzen geboren werden:

Um den Drehpunkt des Lebens kreisen
Wonne und Schmerz mit gleichem Segen.

Unsere natürlichen Triebe, auch die erotischen, werden geheiligt durch die Aufnahme des Weltenwillens in ihre Richtung [2]). Sie werden

[1]) In den »Verwandlungen der Venus« heißt es im gleichen Sinne:

Wer Löwe ist, der gönnt der Katze
Den Mäusefang in seiner Welt
Sie will auch leben — jede Fratze
Zeugt für den Gott, den sie entstellt.

[2]) Daher heißt es einmal in diesem Umkreis:

Digitized by Google

nicht überwunden, sie werden nicht in jeder Gestalt gutgeheißen, sondern geläutert. Erst in heftigem Kampf »langsam durch heißen Haß zur Liebe gestählt«, entwachsen sie der Bevormundung durch die zwecksetzende Vernunft, deren Gebote diese erneuerten Menschen nicht mehr aus Zwang, sondern in freiem Spiel (im Sinne Schillers) erfüllen:

denn selig Seel in Seele ergeben
begreifen wir das Ewige Leben,
das Leben ohne Maß und Ziel,
selbst Haß wird Liebe, selbst Liebe wird Spiel.
Dann ist der Geist von jedem Zweck genesen,
dann weiß er unverwirrt um seine Triebe,
dann offenbart sich ihm das weise Wesen
jedweder Torheit — durch die Liebe.

Auch die Moral kehrt wieder zurück, nachdem die Selbstvergottung gewichen, und unsere Abhängigkeit vom Weltganzen und damit von den anderen Wesen wieder eingesehen worden ist:

Und man erkennt: Verbindlichkeit ist Leben,
und Jeder lebt so völlig, wie er liebt:
die Seele will, was sie erfüllt, hingeben,
damit die Welt ihr neue Fülle giebt.

Bei Tag, bei Nacht umschlingt uns wie ein Schatten
im kleinsten Kreis die große Pflicht:
wir alle leben von geborgtem Licht
und müssen diese Schuld zurückerstatten.

Welch anderer Tenor in diesem Pantheismus als in dem der »Seligkeit« [1])!

Die große Tugend der Ewigkeit:
Die Kraft, den Willen der Welt zu fassen.

[1]) Vgl. auch den herrlichen »Eingang« zum dritten Umkreis:

Schweb still, schweb still, triebseliger Geist, und dehne
dich über alle Kreise aus!
sieh: mit der Sehnsucht der gespannten Sehne
Greifst du nun ein ins Weltgebraus.
Sie schnellt zurück, zurück zu ihrem Bogen,
Berührt ihn, schwirrt noch, deckt ihn nie —
doch was sie mußte, wirkte sie:
der Pfeil ist frei zum Ziel geflogen.
Such's nicht etwa bei Deinesgleichen,
Sehne dich nicht in dich zurück!
Denn es gilt, o Mensch: das Glück,
oh das Weltglück zu erreichen.

Angesichts solcher Verse ist man wirklich immer wieder starr, wie wenigen, selbst unter den kultiviertesten Schichten, das Meisterwerk des Dichters auch nur bekannt ist. Ich könnte Namen nennen, die nicht einmal von der Existenz Dehmels eine Ahnung hatten und doch dabei höchste Stellen in der Kulturleitung bekleiden. Mit der jüngeren Generation steht es gottlob anders.

Digitized by Google

Und so wird überall in die neue moralische Gesetzlichkeit, in die Lebenswirklichkeit, ja selbst, wo es angeht, in die Pfade der Sitte eingelenkt. Die Archivpapiere werden zurückgegeben, die Scheidung der Frau von ihrem Manne erreicht, das Töchterchen des Mannes zur Erziehung zurückgeholt:

Lukas — wir müssen nun wohl streben
dem kommenden Geschlecht zu leben,

ein Stück Land zur Kolonisierung für freie Männer erworben, als Sinnbild sozialer Betätigung, die einsamen Inseln der Seligkeit auf immer verlassen:

Willst du den kommenden Geschlechtern lehren,
Man brauche Inseln, um selig zu sein?

Da steht dem Manne wegen früherer anarchistischer Umtriebe die Festnahme bevor. Rechtzeitig gewarnt, geht er freiwillig in die Verbannung; für sich, die Familie, die Welt zu schaffen, und die Seinen nach der bevorstehenden Geburt ihres ersten gemeinsamen Kindes zu sich herüber zu holen. Und dieses Kind, käme auch es blind zur Welt, wird nicht getötet werden:

Und jetzt auf einmal fühl ich's mit Beben:
deines Schoßes Frucht ist der Allmacht von Nöten!
Und käme auch dieses Kind blind ins Leben
und du hast nicht wieder die Kraft, es zu töten,
dann will ich glauben, du hast die höhere Kraft,
die Licht aus tiefstem Dunkel schafft!

Nicht trotzig, nicht feig, sondern mutig — ergeben geht er hinweg:

Nun heißt es, stolz an neue Arbeit gehn,
Damit wir vor dem Gott in uns bestehn!
Aus seinen Augen weicht aller Spott.
Zwei Menschen beugen sich vor Gott.

Und er hat auch die Kraft, dem zurückbleibenden Weib durch den Glauben an sich, an die Gottwelt, an ihr gemeinsames Bekenntnis, der Hingabe an das Weltglück, Trost, Zuversicht und Selbstvertrauen zu hinterlassen.

Wir verstehen die tiefsinnigen Worte des »Ausgangs«:

Leb wohl, leb wohl — du hältst dich selbst in Händen.
Du sahst, o Mensch, zwei Wesen deinesgleichen
im kleinsten Kreis Unendliches erreichen.
Du sahst Dein Glück ins Weltglück enden.

Digitized by Google

XII.

Der Satz des Epicharmos und seine Erklärungen.

Betrachtungen zur biologischen Ästhetik.

Von

Hugo Spitzer.

2.

Läßt man die Frage der psychologischen Durchführbarkeit beiseite, so gibt es für die Korrespondenz der äußeren, physischen Artbildung und der inneren ästhetischen Anlage, für das durchgängige »Zusammenfallen von Gestalt und Geschmack«, wie man kurz sagen könnte, prinzipiell drei Erklärungsmöglichkeiten. Entweder ist der Geschmack selbst der freie Bildner des Leibes, wenigstens in dessen ästhetisch wirksamen Bestandteilen, oder eine fremde Macht hat zugleich die Gestalt des Tieres und die Eigentümlichkeit seiner ästhetischen Anlagen bestimmt, in der Weise, daß beide jedesmal vollkommen zueinander passen, oder endlich es findet sich trotz der ungeheuren Verschiedenheit der Tierformen überall, wo Individuen der Erscheinung eines ihrer Artgenossen gegenüberstehen, in den Eindrücken, die sie empfangen, ein gemeinsamer ästhetischer Faktor, der zur Tatsache des maximalen Wohlgefallens an der Erscheinung führt. Alle diese Auffassungen sind in der Wissenschaftsgeschichte teils nachweislich durch besondere Theorien vertreten, teils haben sie gewisse Grundideen mit solchen Theorien gemein, so daß die letzteren zum mindesten als Anklänge an die betreffende Erklärungsart sich darstellen. Das Prinzip der ersten erkennt jeder sofort in der Lehre von der geschlechtlichen Zuchtwahl, nur daß diese Lehre, so, wie sie durch das Genie Darwins historisch ausgeprägt wurde, sich wohl hütet, ihren leitenden Gedanken dermaßen zu übertreiben, daß er für eine Erklärung des Satzes des Epicharmus zureichen würde. Die zweite bezeichnet genau den Standpunkt der meisten evolutionistischen Ästhetiker der Gegenwart, jene Vorstellungsweise, mit der sich eben die voranstehenden Untersuchungen beschäftigt haben: die äußere, zugleich den Organismus und den Schönheitssinn des Tieres bildende und vollendete Harmonie zwischen beiden herstellende Macht ist die natürliche Auslese, und es obwaltet kein Zweifel, daß diese zweite prinzipiell denk-

Digitized by Google

bare Auffassung unbedingt eines solchen Verwirklichungs- oder Durchführungsmittels bedarf, wie es in der Lehre von der Naturzüchtung vorliegt; denn nur durch die Einfügung der Selektionsidee verwandelt sie sich in eine wirkliche, wissenschaftliche Theorie, während sie sich sonst von einer Wiederholung der Problemstellung kaum und höchstens zu ihrem Nachteil darin unterscheiden würde, daß sie eine einseitige, vorschnelle, weil die erste und dritte Möglichkeit außerachtlassende Formulierung des Problems wäre. Dasselbe, nämlich dieselbe Notwendigkeit der Verbindung mit dem Zuchtwahlprinzip gilt natürlich auch von der Ansicht, welche eine ganz partielle Übereinstimmung zwischen Geschmack und wirklicher Artbildung durch die unbehinderte Herrschaft des ästhetischen Sinnes über die physischen, organgestaltenden Prozesse sich bewerkstelligen läßt. Auch sie, wenn sie nicht in törichte, spiritualistische Hirngespinste auslaufen soll, ist auf die Ergänzung oder Erfüllung durch das Zuchtwahlprinzip angewiesen; auch sie verlangt, daß für die Körperbildung durch den Schönheitssinn, die als unmittelbarer, im Individuum selbst sich vollziehender Vorgang ganz und gar unverständlich und für jeden halbwegs physiologisch Denkenden unannehmbar ist, eine Vermittlung aufgezeigt werde, welche naturgemäß in nichts anderem als in der sexuellen Auslese gefunden werden kann.

Wie aber verhält es sich mit der dritten Erklärungsweise? Existiert diese gleichfalls in einer geschichtlich hervorgetretenen Hypothese? Welche konkrete Gestalt hat sie da angenommen und wie hat sie jenen gesuchten gleichartigen Faktor bestimmt? Darf man jedoch ihre ernsthafte Durchführung überhaupt für möglich halten, — eine Durchführung, welche nicht etwa mit dem Begriff »gemeinsamer Faktor« spielt und Possen treibt, indem sie die Koinzidenz von Geschmack und Gestalt in jeder Spezies, somit das zu erklärende Verhältnis selber als eben diesen Faktor hinstellt? Muß man nicht verzweifeln an der Zurückführbarkeit der Tatsache auf allgemeine, in der psychologischen Erfahrung des Menschen auffindbare Prinzipien? Diese Fragen sollen alsbald ihre Beantwortung finden; vorher aber möge noch ein kurzer, zum Teil auf das frühere zurückgreifender Nachweis gestattet sein, daß die dritte Art der Erklärung, wenn für sie nur irgend welche Anhaltspunkte sich zeigten, nach allen Grundsätzen wissenschaftlicher Methodik der heute so verbreiteten bei weitem vorgezogen werden müßte. In der Tat bleibt jene allein dem Geiste der wissenschaftlichen, psychologischen Ästhetik treu; denn sie bedient sich unleugbar des auch sonst in der Gefühlspsychologie angewendeten Verfahrens, demzufolge man, wenn verschiedene emotionelle Effekte derselben Gegenstände vorliegen — und solche hätte ja in der Tat

Digitized by Google

der gemeinsame Faktor zu erklären — nicht an eine jedesmalige radikale Veränderung der seelischen Kräfte appelliert, sondern die Verschiedenheit aus den Umständen nach den allgemeinen Gesetzen des emotionellen Lebens begreiflich macht. Für die biologische Theorie ist dagegen vom methodischen Standpunkte aus nichts verhängnisvoller als gerade diese Inanspruchnahme der Variabilität des Geschmacks, mit dessen je nach Bedarf vorgestellten absonderlichen Anlagen man sich das Problem freilich um so leichter vom Halse schaffen kann, je weniger man im übrigen den Geschmack der einzelnen Spezies kennt und sich von seiner inneren Natur Rechenschaft zu geben sucht. Dies bezieht sich freilich nicht auf die Form, in welcher Darwin das Prinzip der ästhetisch motivierten Gattenwahl verwertet hat, auf die Lehre von der geschlechtlichen Zuchtwahl im engeren Sinne. Die letztere kann der Vorwurf des leichtfertigen Zuschneidens der Erklärungsgründe sicherlich nicht treffen, aber sie hat solch willkürliches Herbeischaffen und Modeln der Ursachen auch nicht nötig; denn sie unternimmt es überhaupt nicht, ihr Prinzip auf die ganze Erscheinung des Tieres so auszudehnen, wie es der Satz des Epicharmus fordert; sie begnügt sich, einzelne Bestandteile der Erscheinung: Schmuckfarben, Mähnen, Geweihe u. dgl. gewissermaßen als freie Schöpfungen des Schönheitssinnes aufzufassen, ohne daß sie auch nur im entferntesten daran dächte, die Erzeugung des übrigen Bildes gleichfalls dem Geschmack zu unterstellen; sie läßt eine Veränderung des Arttypus durch die gleichbleibenden ästhetischen Neigungen zu, und zwar in viel weiterem Umfange, als dies auch die biologische Ästhetik ohne äußerste Künstelei oder gänzliche Lockerung des inneren Zusammenhangs ihrer Anschauungen tun könnte: — die spezifisch Darwinsche Lehre entspricht mit einem Worte wohl in ihren Grundgedanken, wie früher gesagt wurde, der ersten der drei Erklärungsarten, aber sie fällt mit dieser keineswegs zusammen; sie prätendiert nicht zu leisten, was von einer Theorie der Eigengattungsschönheit verlangt werden müßte. Und erhöbe die Idee der spontan bildenden Geschmackskräfte einen solchen Anspruch, so würde sie sich schon bei den ersten Versuchen, ihn geltend zu machen, von der Vergeblichkeit ihrer Absicht überzeugen. Gesetzt, sie nähme einen durch lange Entwickelungsperioden hindurch sich wesentlich unverändert erhaltenden ästhetischen Sinn an, so käme sie zu der abgeschmackten, in ihrer Grundlosigkeit und ihren inneren Widersprüchen geradezu lächerlichen Vorstellung, daß innerhalb des betreffenden Abschnittes der Tiergeschichte die genealogischen Reihen der Phylogenese zugleich Reihen stetig zunehmenden ästhetischen Reizes sind, daß jede Artumwandlung zugleich eine Artverschönerung

Digitized by Google

nach dem in dem Fühlen aller Spezies gelegenen Maßstabe bedeutet. Hielte sie sich dagegen an das Vorbild der modernen evolutionistischen Ästhetiker und statuierte sie eine beständige Veränderung des Geschmacks, so scheiterten, nicht zu gedenken der Willkür dieser Voraussetzung, ihre Konstruktionen an der enormen Unwahrscheinlichkeit, daß bei Artentstehungen die Eigentümer des neuen Geschmacks gerade auch den in ihrem Aussehen nach den Forderungen dieses Geschmacks variierten Individuen, den Besitzern der neuen Form und Färbung, tatsächlich begegnen.

Für die biologische Ästhetik selbst, die, wie gesagt, vollständig die zweite jener Erklärungsweisen repräsentiert, vermindert sich nun allerdings das Ungeheuerliche dieses Zufalls in dem Maße, als sie den Kampf ums Dasein die nicht abgeänderten Individuen ausmerzen und auf diese Weise die natürliche Selektion für die immer größere Verbreitung des neuen Typus sorgen läßt, dessen Träger selbstredend auch mit den Trägern der Geschmacksvariation um so häufiger zusammengeführt werden, je größer ihr eigener Prozentsatz in der Mutterspezies geworden. Allein dadurch erhöht sich der wissenschaftliche Kredit der ganzen Vorstellungsart doch nur wenig, jedenfalls nicht genug, um ihr unter Leuten, die sehr scharfe Kritik üben und die nicht mit einem bloßen matten Schimmer von Einsicht vorliebnehmen, sondern ein penetrierendes Verständnis fordern, viel Anhänger gewinnen zu können. Mag sie nach der biologischen, naturhistorischen Seite unanfechtbar sein, der ganze erste Teil dieser Abhandlung hat doch den kolossalen Haufen von Schwierigkeiten beleuchtet, der sich in der psychologischen Richtung wider sie auftürmt. Die »biologische Ästhetik« soll jedoch — dies versteht sich von selbst — vor allem Ästhetik, somit, da gerade für sie die normative Seite hinwegfällt, eine Spezialdisziplin der Psychologie sein: das Substantiv bezeichnet ihre wesentliche Aufgabe, ihren eigentlichen Gegenstand, dasjenige in ihrer Materie, wovon ganz besonders die Art der anzuwendenden Methoden abhängt, das Adjektiv teils bloß das Gebiet, innerhalb dessen der Gegenstand aufgesucht wird, teils und vorzugsweise aber ein Hilfsmittel oder Werkzeug, dessen man sich zur Bewältigung der Aufgabe bedient. Einerseits führt der biologische Leitfaden weit hinaus über das Feld der ästhetischen Untersuchung in Regionen, die sich mit diesem Felde nicht einmal in den äußersten Grenzen berühren; anderseits ist im Reich der Ästhetik die Methode der Geschmacksevolutionisten doch nur eine einzelne, schmale, erst in jüngster Zeit etwas mehr begangene Straße. Und eben den Gesetzen des Reiches scheinen Anlegung und Bau der Straße wenig gemäß zu sein. Nicht das ist das Schlimmste, daß die bio-

Digitized by Google

logische Ästhetik mit unerwiesenen und unerweisbaren, einfach *ad hoc* konstruierten Annahmen operiert, indem sie sich eine Unzahl primär verschiedener Geschmackstypen zurechtlegt, unter welchen sie aussucht, was sie gerade braucht; am schwersten vielmehr muß es ihr wissenschaftliches Ansehen schädigen, daß sie von diesen Typen, soweit nicht eben die besondere Manifestation in dem Verhältnisse der Eigengattungsschönheit in Frage kommt, gar keine Vorstellung zu geben, ihre Natur, die Art ihrer sonstigen Wirksamkeit gar nicht faßlich und glaubhaft zu machen weiß. Die Spezialgeschmäcke der Spezies könnte man bei der Unmöglichkeit, die These mit unseren dermaligen tierpsychologischen Forschungsmitteln zu widerlegen, womit freilich auch die Unmöglichkeit einer Verifikation sich verbindet, äußerstenfalls noch zugeben, wenn nur die Möglichkeit eines solchen Spezialgeschmacks, der zu solchem Ergebnisse führt, überhaupt einzusehen wäre. So läuft die Sache stets auf den elementaren Charakter, auf die Ursprünglichkeit des Wohlgefallens an der eigenen Gattung hinaus, das nur physiologisch, aber nicht weiter psychologisch begründet, d. h. weder aus mehreren Geschmackstatsachen allgemeiner Art, die in der fraglichen Wirkung zusammentreffen, noch aus der Bewährung eines einzelnen ästhetischen Prinzips abzuleiten ist.

Wird nun diese Auffassung verallgemeinert, wie von den »Evolutionisten« faktisch geschieht, so daß die lockende Schönheit und die abstoßende Häßlichkeit der Dinge überhaupt, auch der kompliziertesten, in Bildern von der reichsten Mannigfaltigkeit sich uns darbietenden, als ästhetisches Element gilt, so bedeutet das, wie jedermann sieht, die gänzliche Abdankung psychologischer Analyse, und gleich wie Kant den Hylozoismus den Tod der Naturphilosophie genannt hat, müßte man diese selektionsästhetische Doktrin den Tod der wissenschaftlichen Ästhetik nennen. Es macht hierbei gar keinen Unterschied, ob der biologische Ästhetiker lamarckistisch die Gefühlsbetonung des Anblicks der Gegenstände von den guten und schlimmen Erfahrungen herrühren läßt, welche frühere Generationen mit den Dingen gemacht, oder ob er als Weismannianer die heute in einer Tierart allgemein konstatierbaren ästhetischen Emotionen auf das Überleben der Geschöpfe zurückführt, deren Erhaltung durch das aus einer gewissen Struktur des Nervensystems folgende unmittelbare Wohlgefallen an den nützlichen und das ebenso primäre Mißfallen an den schädlichen Dingen begünstigt wurde. Der Widerstreit mit den Zielen psychologischer Forschung bleibt in beiden Fällen derselbe. Selbst der entschiedenste Darwinist — und ich bekenne gern, meinerseits auch heute noch, wo das Herabsehen auf den großen Engländer Mode geworden, zu den unbedingten und rückhaltslosen Anhängern der Natur-

Digitized by Google

züchtungstheorie zu zählen, wenn ich gleich Modifikationen der Lehre Darwins nach dieser oder jener Richtung für möglich und schärfere Formulierungen gewisser Punkte für notwendig halte — selbst der entschiedenste Darwinist wird sich drum mit einer solchen, alles Erklären und Begreifen von sich weisenden, in den unzähligen Fällen von Schönheit und Häßlichkeit lauter Grundfakta sehenden Ästhetik nicht befreunden können, falls er zugleich Philosoph und Psychologe ist.

Wie aber, wenn man die gekennzeichnete Verallgemeinerung nicht vornimmt? Eine Einschränkung des Prinzips lediglich auf die Eigengattungsschönheit, die dann wohl in engste genetische Verbindung mit dem Sexualleben gebracht werden müßte, hätte gewiß manches für sich, und sie ließe sich bei dem zweifellos künstlichen Fundament der Abgrenzung des ästhetischen Gebietes [1]) auch recht gut verteidigen, ohne daß man not hätte, das Wohlgefallen an der eigenen Spezies aus diesem Gebiete auszuschließen, sonach der wirksamsten Art von Schönheit den Charakter des echten »Schönen« streitig zu machen. Die Eigengattungsschönheit wäre dann sozusagen ein Reflex des Geschlechtstriebes oder, genauer ausgedrückt, sie beruhte auf der Assoziation des Wahrnehmungsbildes mit Empfindungsgefühlen der sexualen Sphäre. Da es bei den Trieben und Instinkten, wenigstens auf dem Boden der Darwinschen Instinktauffassung, gegen die allerdings Driesch bestechende Einwände erhoben, als etwas Selbstverständliches gilt, daß der einzelne Trieb durch bestimmte, oft sehr zusammengesetzte Anschauungen oder sonstige Empfindungskomplexe geweckt wird, so könnte man sich auch darüber hinwegsetzen, daß jeder Versuch einer Ableitung der fraglichen Schönheit aus ästhetischen Prinzipien mißlingt; man brauchte diesfalls in der Tat gar nicht nach psychologischen Momenten zu suchen, die ebenso in anderen Formen des Wohlgefallens am Schönen zur Geltung kommen, wie sie den Reiz des Anblicks der eigenen Gattung bedingen. Zwar bliebe es immerhin mißlich, eine Verschiedenheit dieses Reizes von der Lust aller zur Sexualität in keiner Beziehung stehenden ästhetischen Eindrücke behaupten, die Eigengattungsschönheit aus einer ganz besonderen Quelle entspringen lassen zu müssen. Aber diese Unzukömmlichkeit würde mehr als ausgeglichen durch den Vorteil, daß das übrige Schöne nicht in die Verleugnung der Gesetzlichkeit, in die Aufhebung des inneren Zusammenhanges der Erscheinungen mit hineingezogen würde. Es

[1]) Die »exakten« Definitionen des Ästhetischen sind daher die unrichtigsten, unexaktesten. Es gibt keine Begriffsbestimmung der ästhetischen Gefühle, die falscher und verkehrter wäre als die durch besondere »Exaktheit« ausgezeichnete, wonach diese Emotionen »Vorstellungsinhaltsgefühle« sind.

Digitized by Google

verschlägt wenig, daß sich eine einzelne Form ästhetischen Reizes der Erklärbarkeit entzieht, wenn alles Schöne, das uns sonst in der Welt begegnet, einer rationellen psychologischen Auffassung zugänglich ist. Und sieht man der Sache auf den Grund, so wird man vielleicht finden, daß bei dieser Ansicht die Eigengattungsschönheit gar nicht einmal so ganz anderer Art ist wie die sämtlichen übrigen Phänomene ästhetischer Wohlgefälligkeit. Jedenfalls vermindert sich die Heterogeneität gar sehr und hört sie auf, eine wurzelhafte, fundamentale Differenz zu sein, wenn man sich vor Augen hält, daß nach der skizzierten Hypothese der Reiz des Typus der eigenen Art sich auf die Verknüpfung des Eindruckes mit gewissen gefühltragenden Sensationen gründet. Letztinstanzlich wäre es also doch nur ein Fall von Assoziationsschönheit, jener Schönheit, die nach Fechner die Hälfte des Gesamtgebietes der Ästhetik ausfüllt, und charakteristisch wäre höchstens die Unmittelbarkeit oder Aktualität der Empfindungsassoziation: — während es sonst zumeist Gedächtnisspuren [1]), leise Erinnerungen der physischen Empfindung sind, die, indem sie sich an die Vorstellung oder Wahrnehmung heften, dieser den ästhetischen Gefühlston verleihen, empfinge hier das Anschauungsbild seinen emotionellen Ton, auf Grund dessen ihm Schönheit zugesprochen wird, von den begleitenden, wenn auch schwachen, so doch wirklichen Sexualempfindungen. Allein mit allen diesen Andeutungen soll keineswegs schon hier einer Ansicht das Wort geredet werden, die prinzipiell einfach im Bereich des Möglichen liegt und sich nicht geradezu als Ungereimtheit darstellt, obgleich, falls sie nicht wenigstens durch andere Anschauungen ergänzt wird, bei näherer Betrachtung sehr wichtige Gründe gegen sie sprechen. Je ernster man diese Gegengründe würdigt, unter welchen die Anwendbarkeit des ästhetischen Maßstabes auf beide Geschlechter, die offenbare Einseitigkeit der Meinung von Havelock Ellis wohl obenan stehen dürfte, um so weniger kann man aber bei jener restlosen Verwandlung und Auflösung von Ästhetik der eigenen Gattung in Sexualpsychologie, für die sich in unseren Tagen eine ähnliche Vorliebe bemerken läßt wie für die sogenannte »evolutionistische« Theorie, volle Befriedigung finden.

So wird denn immer wieder und immer stärker der Wunsch nach der dritten Erklärungsart rege. Wäre man im stande, die Eigengattungsschönheit aus allgemeinen ästhetischen Prinzipien, ohne die Fiktion besonderer Geschmacksanlagen für jede Spezies, zu begreifen,

[1]) Der Ausdruck »Gedächtnisspuren« kann auch in anderer Bedeutung, nämlich für die vollkommen latenten Erinnerungsdispositionen gebraucht werden. Der im Text gemeinte Sinn dürfte aber wohl aus dem Zusammenhange hinlänglich klar sein.

Digitized by Google

so wäre dies freilich die Beseitigung der Selektionsästhetik in ihrer heutigen Gestalt, im übrigen aber sowohl eine Ehrenrettung des alten Epicharmus als ein Triumph der ästhetischen Wissenschaft. Und man glaube ja nicht, daß ich hiermit ruhmredig eine eigene Entdeckung ankündigen oder den Ehrgeiz des Lesers spornen will! Ob dieser Triumph überhaupt gefeiert werden kann, in Wahrheit, das heißt auf Grund einer solchen Leistung gefeiert werden kann, wie sie dem gekennzeichneten Programme entspricht, und ob man nicht schon deshalb vergeblich nach solchen Lorbeeren geizt, weil nicht bloß die scheindarwinistischen Auffassungen der biologischen Ästhetik falsch sind, sondern auch ihr ganzes Fundament, der sich auf ein so weites Gebiet erstreckende Glaube an die Eigengattungsschönheit mit seiner »empirischen« Begründung, unhaltbar ist, mag einstweilen unerörtert bleiben. Jedenfalls aber ist die einzig mögliche Theorie, mit der man einigermaßen der Sache beikommen könnte, schon längst vorgetragen worden, wenn sie auch damals nicht das Problem in seiner ganzen vermeintlichen Ausdehnung zu lösen, sondern nur einzelne, erwiesene Fälle der Bewährung des Satzes zu erklären bestimmt war: mit den Namen von Buffier und Buffon ist das Schema der dritten Auffassungsart gerade so in die Tafeln der Wissenschaftsgeschichte eingegraben wie mit dem Namen Darwin die Idee der teilweisen Gestaltung des Organismus durch die Spontaneität des Schönheitssinns oder wie mit den Namen der Modernen, von den mit schwerem wissenschaftlichen Gepäck beladenen Engländern bis zu den eleganten, esprit- und kenntnisreichen deutschen Autoren, die eigentümliche Anschauung der evolutionistischen Ästhetik. In den Theoremen jener Männer des achtzehnten Jahrhunderts liegen unzweifelhaft Erklärungsgründe, die ganz von selbst, bloß durch ihre Anwendung auf andere Fälle, zum teilweisen Verständnisse der Eigengattungsschönheit, wenn schon nicht in dem ganzen Bereiche, in welchem man dieselbe anzunehmen pflegt, so doch in einem verhältnismäßig weiten Umkreise führen könnten. Daß diese Gründe aber zuerst in den Dienst der Erklärung wirklich nachweisbarer, mit anderen Worten: der ästhetischen Erfahrung des Menschen entnommener Tatsachen gestellt wurden, verleiht ihnen ein erhöhtes meritorisches Interesse für den Ästhetiker und gebietet ihre sorgfältige Erörterung aus sachlichen Motiven, während die eingehende Kritik der biologischen Ansichten nur durch den Beifall, dessen sich dieselben heute erfreuen, gerechtfertigt ist. Der Beifall selbst erscheint jedoch um so befremdlicher, eine je größere methodische Überlegenheit die verstandesmäßigen älteren Ansichten über das später zu Tage Geförderte erkennen lassen. Jene Ansichten drängen sich förmlich

Digitized by Google

auf; es scheint unmöglich, sie nicht wenigstens zu prüfen, in Erwägung zu ziehen, und auf sie habe ich daher gezielt, als ich den Faden der Auseinandersetzungen und Gedankenentwickelungen anspann, indem ich von der »nächstliegenden« Erklärung des Satzes sprach, im Hinblick auf welche eben das literarhistorische Faktum, von dem diese Betrachtungen ausgegangen sind und zu dem sie nach langer, aber hoffentlich nicht ertragloser Wanderung wieder zurückkehren sollen, so überaus merkwürdig ist. Davon, daß es sich hier wirklich um die nächstliegende Erklärung handelt, also von der Unnötigkeit des weiten Schweifens und der tollkühnen Wagnisse der biologischen Hypothesen überzeugt man sich leicht, wenn man dem Problem gegenüber den richtigen Standpunkt findet. Dabei ist aber eine Änderung der Fragestellung durch ausschließliche Zugrundelegung jener Fälle, welche die alten, französischen Gelehrten zunächst ins Auge gefaßt, nicht einmal notwendig; man kann provisorisch die populären und von der biologischen Ästhetik gehegten Vorstellungen gelten lassen und man wird auch von diesem zum Teile vielleicht fingierten Sachverhalte aus, einfach durch scharfe Zergliederung desselben, zur Einsicht in die Unentbehrlichkeit der Gründe gelangen, die in und mit der Fiktion zugleich die Tatsachen bis zu einem gewissen Punkte erklären, so daß sie selbst dann noch ihren Wert behalten, wenn man den Satz des Epicharmus als für die ganze Tierpsychologie gültig fallen läßt.

Auf die richtige Position dem Problem gegenüber kommt, wie gesagt, alles an. Man darf nur im Forschen nach den gesetzlich-psychologischen Ursachen nicht erlahmen, sich durch die bei abstrakter Formulierung der Frage hervortretenden Schwierigkeiten nicht verwirren und entmutigen und insbesondere auch durch die Bezeichnung des Zieles, die einen »gemeinsamen Faktor« zu suchen vorschreibt, nicht täuschen lassen. Denn wird diese Bezeichnung mißverstanden, so gewinnt es allerdings den Anschein, als wenn die Auffindung eines gemeinsamen Faktors als eines einheitlichen Moments, das für die Erklärung von Verschiedenheiten, nämlich des verschiedenen ästhetischen Verhaltens der einzelnen Spezies, aufkommen soll, ein unerfüllbares Postulat wäre. Es ist aber sonnenklar, daß der gesuchte Faktor nicht ein inhaltlicher oder objektiver, wie er vom Standpunkte der biologischen Ästhetik aus im Verein mit den Geschmacksdispositionen die Wirkung begründet, also nicht ein gemeinsames Merkmal der Arten: ein allgemeiner morphologischer Charakter, ein Stück der äußeren Erscheinung, das nirgends fehlt, ein stets wahrnehmbares Farbenverhältnis und dergleichen sein kann. Daß sich ein solches Merkmal in all den vielen Spezies überhaupt nicht entdecken ließe,

Digitized by Google

käme hierbei gar nicht in Betracht und ist überdies nicht richtig. Denn da es sich doch nur um die zu ästhetischer Reaktion befähigten Arten handelt und die Eigengattungsschönheit ohne Frage auf optischen Eindrücken beruht, so wäre zum Beispiel schon der Besitz von Augen eine sichtbare morphologische Eigentümlichkeit, die sämtlichen Spezies, für welche der Satz des Epicharmus gilt, zukommen muß. Aber dem Stumpfsinnigsten dürfte es einleuchten, daß sich nichts schlechter zu dem gesuchten Erklärungsgrund eignet als ein »gemeinsamer Faktor« dieser Art. Was sollte der Reiz, der etwa den Augen, dieser objektiven Ausprägung der Bedingung der Eigengattungsschönheit, oder sonst einer sinnfälligen Besonderheit innewohnt, welche sich bei allen für solche Schönheit empfänglichen Tieren ohne Unterschied findet? Ein derartiges Merkmal als Grund oder Gegenstand des höchsten ästhetischen Wohlgefallens brächte es mit sich, daß jede Art von der Erscheinung aller übrigen dieselbe Wirkung erfährt wie von ihrem eigenen Bilde; es käme also das gerade Gegenteil dessen heraus, was der Satz verlangt. Gleich und gemeinsam ist ja nur oder soll nur sein eine formale Seite, ein äußeres Verhältnis der Anschauungsbilder, von welchen der vorzügliche ästhetische Effekt ausgeht, verschieden und jeder Art eigentümlich dagegen der Inhalt, die Beschaffenheit dieser Bilder selbst. Das Suchen nach »gemeinsamen Momenten« in dem soeben erläuterten Sinne wäre also mehr als eine Absurdität; der schreiende Widerspruch zwischen Mittel und Absicht ließe sich weder durch die Ratlosigkeit infolge des nach dem Muster der evolutionistischen Ästhetik und eben drum falsch gewählten anfänglichen Standpunktes, noch durch die Anklammerung an das Wort »gemeinsamer Faktor« entschuldigen.

Anderseits ist mit Händen zu greifen, daß auch die Basis jenes formalen Verhältnisses, nämlich die Zugehörigkeit des ästhetisch fühlenden Wesens zu der Art, von deren Typus der ästhetische Eindruck hervorgebracht wird, an sich nicht zum Erklärungsgrunde taugt. Nur wenn diese Zugehörigkeit auch Begabung mit einem spezifischen Schönheitssinn bedeutete, könnte man sie für die Lösung des Problems verwerten; aber die Einführung solcher Geschmacksanlagen soll ja gerade vermieden werden, nachdem sich gezeigt hat, daß sie doch nicht im stande ist, wirkliche, klare Einsicht zu schaffen, und unmittelbar, als objektive, hinter dem Bewußtsein liegende Tatsache kann die Zugehörigkeit des Individuums zu dieser oder jener Systemgruppe, eine Zugehörigkeit, die, wie später noch dargetan werden soll, nichts anderes ist als eine bestimmte, dem betreffenden Individuum mit anderen Geschöpfen gemeinsame Organisation oder Körpergestaltung, selbstverständlich keinerlei ästhetischen Effekt haben. Erst dadurch, daß sie vor das Bewußtsein tritt,

Digitized by Google

sich im Bewußtsein spiegelt, vermöchte die eigene Organisation des Geschöpfs ästhetisch wirksam zu werden, und zwar wirksam in jener Weise, die hier gefordert ist, also nicht etwa als Ursache der Geschmacksanlagen oder als Vermittelung der einzelnen Gefühle durch äußere Sinnesapparate, Nervenbahnen, Sinneszentren, Assoziationsfasern u. s. w., sondern vielmehr so, daß sie den nächsten Angriffspunkt psychologischer Gesetze bildet. Zu diesem Zwecke aber muß sie natürlich früher selbst eine psychologische Wirkung erzeugt, gleichsam eine Umsetzung erfahren und ihren Widerschein aus der äußeren in die innere Welt geworfen haben. Frägt man sich nun aber, ob und wie die bloße Tatsache, daß das Tier ein Anschauungsbild seines eigenen Körpers besitzt, geeignet sein kann, ein Verständnis für den ganz besonderen ästhetischen Wert oder, um den tierpsychologischen Verhältnissen angemessener zu reden, den ganz besonderen Reiz ähnlicher Bilder zu erschließen, so wird die Antwort schon deshalb nicht sehr ermutigend lauten, weil jene Anschauung für gewöhnlich doch nur eine partielle ist und gerade derjenigen Stücke entbehrt, welche man nach der menschlichen Analogie für die allerwichtigsten halten müßte. Kommt das Geschöpf nicht zufällig vor eine spiegelnde Fläche, so fehlt dem Bilde der Kopf — man denke an Machs lustige Persiflage der »Selbstschauung ‚Ich'« des trefflichen, aber doch so vielfach zum Spott herausfordernden Krause! —, und ein Wasserspiegel, der die Ergänzung des Torsos übernimmt, liefert, da dem Tiere eine richtige Deutung des Spiegelbildes, eine Beziehung der Figur im Wasser auf die eigene Gestalt doch wahrlich nicht zugemutet werden kann, offenbar keine andere Anschauung, als sie beim Zusammentreffen mit jedem Artgenossen sich ohnedies bildet. So wäre denn unter der Voraussetzung, daß die Tiere gerade in derselben Weise ästhetische Eindrücke von ihresgleichen empfangen wie der Mensch, dieser Erklärungsversuch im eigentlichsten Sinne des Worts eine kopflose Hypothese. Es frägt sich nur, ob die Voraussetzung nicht ebenso kopflos ist, so daß die Skurrilität der Konsequenzen auf die Prämissen zurückfallen könnte. Allein die Unmöglichkeit, in der zum Bewußtsein gebrachten Bildung des Subjekts den erklärenden Faktor zu finden, erhellt vollkommen aus der Tatsache, daß niemand die Schönheit der anderen Menschen bloß nach dem Grade der Ähnlichkeit mit dem eigenen Aussehen schätzt — eine Tatsache, die wirklich für sich allein schon jede weitere Diskussion überflüssig macht. Trotzdem ist die Wahrnehmung der eigenen Gestalt zusammen mit der Auffassung ihrer Bewegungen als der des eigenen Leibes nicht ästhetisch wirkungslos; vielmehr wohnt ihr aus Gründen, die in einer späteren Abhandlung aufgezeigt werden sollen, allerdings die Kraft inne, den Anblick leben-

Digitized by Google

der Gestalten überhaupt und den ähnlicher ganz besonders mit ästhetischem Reiz zu erfüllen. Aber gerade deshalb können diese Gründe nicht hinreichen, wo die feinste und bestimmteste Typenmodellierung in Frage steht.

Ein anderer Schimmer jedoch leuchtet auf. Die Zugehörigkeit des Individuums, in welchem das ästhetische Wohlgefallen entsteht, zu der Art, deren Erscheinung das Wohlgefallen hervorruft, braucht ja nicht gerade so unmittelbar, wie hier zunächst angenommen wurde, den Einfluß in der Richtung der Verschönerung des Arttypus auszuüben. Es braucht der Umstand, daß das Geschöpf die ästhetisch vor allen wirksame Gestalt an sich selbst wahrnimmt, gar nicht sich geltend zu machen, jener bewußte Reflex des objektiven Verhältnisses, welches als die Voraussetzung der Eigengattungsschönheit erscheint, also überhaupt nicht ins Spiel zu kommen; es kann die emotionelle Wirkung des Typus sich vielmehr lediglich an die Erscheinung anderer artgleicher Individuen anknüpfen und es ist trotzdem das Zustandekommen einer solchen Wirkung möglich. Davon wird sich namentlich derjenige überzeugt halten, der die Bedeutung des Assoziationsprinzips in der Ästhetik gebührend schätzt und der sich zugleich die mannigfachen und beständigen Förderungen vergegenwärtigt, welche dem Tier in der ersten Lebenszeit durch Repräsentanten seines Arttypus zu teil werden. Es scheint ungemein natürlich, daß all die Lustgefühle, welche die Pflege seitens der Artgenossen dem Individuum verschafft, und all die Erinnerungen an die Beseitigung von Unlustgefühlen, wie sie Sache dieser Pflege ist, mit der Anschauung der Pfleger, also mit dem äußeren Artbilde verschmelzen und daß eben diese Verschmelzung den Gefühlston des Anschauungsbildes, die »Schönheit« erzeugt. Dessenungeachtet versperren den anscheinend so gangbaren Weg mehrere nicht zu übersehende und auch nicht gut fortzuschaffende Gründe. Erstens ist die Jungenpflege wohl kaum so verbreitet, daß sich dieser Faktor in dem ganzen Umkreis durchsetzen könnte, in welchem man die Gültigkeit des Satzes von der Eigengattungsschönheit anzunehmen pflegt. Freie Gattenwahl nämlich, die einzige Erscheinung, aus der man — ob mit Recht oder Unrecht, sei dahingestellt — den ästhetischen Sinn der Tiere folgert, läßt sich oft auch da konstatieren, wo keine Wartung der Jungen oder wenigstens keine derartige Betreuung stattfindet, daß hieraus assoziationspsychologisch die Vorliebe für den eigenen Arttypus erklärt werden könnte. Nestflüchter verhalten sich in ihrem Liebesleben nicht wesentlich anders als Nesthocker. Zweitens aber ist umgekehrt die Sorge für die jungen Tiere zuweilen artfremden Individuen aufgebürdet — die domestizierten Spezies liefern hier die besten Beispiele — und man hat in solchen

Digitized by Google

Fällen trotzdem nie eine Abweichung von dem normalen ästhetischen Verhalten beobachtet, soweit dieses eben aus den Tatsachen der Sexualität erschlossen wird. Wie fatal solche Abweichung wäre, wie wenig beneidenswert sich dann die Lage der Viehmägde gestalten müßte, braucht man wohl nicht auszumalen. Bei der höchst zweifelhaften Berechtigung, Schönheitssinn und Sexualität so zu verknüpfen, wie unsere moderne biologische Ästhetik will, hätten indes beide Instanzen wenig zu sagen. Von ganz entscheidender Bedeutung aber ist dasjenige, was endlich drittens die Schätzung der Eigengattungsschönheit beim Menschen lehrt. Denn man darf nicht vergessen, daß die Eigengattungsschönheit des Menschen nicht bloß ein Fall der vermeintlichen komparativ-psychologischen Regel, sondern der einzige uns wirklich bekannte, in seinem inneren Gepräge durchsichtige Fall ist, und wenn einerseits die heute wohl in allen Unbefangenen lebendige Überzeugung von der Wesensgleichheit zwischen Mensch und Tier, die Erkenntnis der Torheit einer Exemtion des Menschen aus dem Reiche der ganzen Animalität unzweifelhaft der biologischen Ästhetik als das beste, solideste Stück ihres Fundaments zu Grunde liegt, wenn so gerade die richtige allgemeine Auffassung des Verhältnisses unserer Gattung zu den höheren Tieren, freilich in einer vielleicht weniger richtigen Anwendung und Ausgestaltung, zu der Annahme der tierpsychologischen Norm geführt hat, der sich die ästhetische Schätzungsweise des Menschen als Spezialfall unterordnet, so ist anderseits doch klar, daß alle Orientierung nur von diesem letzteren Falle, nach dessen Muster die übrigen gedacht werden, ausgehen kann. Die Ästhetik des Menschen — der Genitiv darf hier in doppelter Bedeutung genommen werden, so daß er gleichzeitig das Subjekt und den Gegenstand des ästhetischen Wohlgefallens ausdrückt — gibt uns nun untrügliche Beweise an die Hand, daß gewisse Folgen nicht zutreffen, die jedenfalls aus jener assoziationspsychologischen Erklärung abgeleitet werden müßten. Man müßte erwarten, daß die Schönheit der eigenen Gattung sich vorzugsweise in dem Anblick der Pflegepersonen verwirklicht findet oder daß, wenn schon dies nicht der Fall ist, wenn — merkwürdig genug! — die Gefühlsassoziation nur den allgemeinen Typus, nicht die konkreten, individuellen Züge reizvoll macht, wenigstens die ästhetische Reaktion auf die einzelnen Erscheinungen innerhalb des Gattungstypus indifferent bleibt und daß keine Verschiebung des Werturteils zu ungunsten jener an der Pflege beteiligten Individuen stattfindet. Beide Voraussetzungen werden durch die Erfahrung widerlegt. Die Häßlichkeit einer braven, gewissenhaften, liebevollen Kindsfrau, und zwar eine Häßlichkeit, die das Kind selber fühlt und oft rücksichtslos ausspricht, sobald es ästhetischer Schätzungen

Digitized by Google

fähig geworden, ist etwas so häufig in der Welt Vorkommendes, daß es fast komisch berührt, eigens darauf hinweisen zu sollen: damit ist aber zugleich schon gesagt, da es wohl niemanden gibt, der alle Leute häßlich findet, daß sehr häufig andere Personen den Pflegern ästhetisch vorgezogen werden. Das Urteil über schön und häßlich in der äußeren Erscheinung des Menschen bedient sich sonach keinesfalls des Maßstabes der größeren oder geringeren Ähnlichkeit mit denjenigen, welche die Kindheit des Urteilenden behütet und für sein Wohlbefinden gesorgt haben. So läßt sich auch diese Spur nicht weiter verfolgen, die Auslegung der Eigengattungsschönheit im Sinne der gekennzeichneten Gefühlsübertragung nicht aufrecht erhalten.

Was aber nun? Wie hat man sich nach alledem den gemeinsamen Faktor zu denken? Die inhaltlichen Merkmale, so hat sich ergeben, sind von vorneherein auszuschließen; denn die biologische Ästhetik darf ja nur deshalb den inhaltlichen Reiz des Eigengattungsbildes behaupten, weil sie gleichzeitig jeder Art eigene primäre Geschmacksdispositionen beilegt. Verwirft man diese letztere Hypothese und setzt man sich vor, die angeblichen Tatsachen nur aus allgemeinen ästhetischen Prinzipien verständlich zu machen, so ist es selbstredend der pure Unsinn, da, wo das zu erklärende Gemeinsame des Schönheitssinnes nur in einer Relation besteht und noch dazu in einer Relation, welche die tausendfältige Verschiedenheit des ästhetisch wirksamsten Inhalts einschließt, als Erklärung etwa übereinstimmende Charaktere der Spezies, eine Gleichheit in den Objekten benutzen zu wollen. Das gemeinsame Moment, nach welchem gefahndet wird, soll freilich eine sozusagen fixe Tatsache aufhellen, allein eben mit und in dieser Tatsache, zufolge der inneren Natur derselben auch eine Reihe von Differenzen. Man kann aber, wie schon einmal gesagt, nicht das Verschiedene aus dem Gleichen ableiten, nicht den stets sich verändernden ästhetischen Effekt der Speziesbilder aus denjenigen Stücken begreifen, welche die Bilder unter sich gemein haben. Ist also eine derartige Reflexion auf den Inhalt der Artanschauungen grundsätzlich ungeeignet, die Besonderheit des Verhältnisses, welches der Satz des Epicharmus ausspricht, zu erklären, so hat anderseits die Erwägung der Basis dieses Verhältnisses, der Artbestimmtheit oder naturgeschichtlich-systematischen Stellung des ästhetischen Subjekts, wie sie sich unmittelbar im Bewußtsein spiegelt, nach dem Erörterten gleichfalls nicht die Fähigkeit, die Lösung des Problems herbeizuführen. Und Ähnliches gilt von gewissen mit der Artzugehörigkeit mehr oder minder lose verknüpften, sonst jedoch zur Anheftung eines ästhetischen Gefühlstons an das Speziesbild prinzipiell nicht ungeschickten Momenten: abgesehen von der Lockerheit des Zusammenhanges, also davon, daß

Digitized by Google

die Umstände sich nur häufig, aber nicht immer dort finden, wo nach der gewöhnlichen Meinung das Phänomen der maximalen Eigengattungsschönheit hervortritt — dies wäre ohne Belang, weil die Meinung eben bloß Meinung, das Geltungsbereich des Satzes nicht erwiesen ist —, hat vorhin eine schärfere Prüfung gezeigt, daß die hier in Anspruch zu nehmenden Wirkungen dieser Momente mit dem Charakter des Phänomens, so wie uns dasselbe tatsächlich, nämlich vom Menschen aus bekannt ist, nicht in Einklang stehen. Das ist vorderhand das Ergebnis. Die kurze Rekapitulation seiner Hauptpunkte sollte teils die Aussichtslosigkeit von Versuchen betonen, die vielleicht zur Lösung der Frage unternommen werden könnten, teils — und hier meine ich die nochmalige Ablehnung des erst bezeichneten, *a priori* unmöglichen Weges, die sonst, weil sie sich eben gegen eine Unmöglichkeit richtet, als überflüssige Bemühung erschiene — die eigentümliche, vexatorische Art des Problems selber klar machen.

Aber so unerfreulich die Sache zunächst aussieht, so vertrakt und kopfverwirrend das Zusammensein von formaler Gleichheit und materialer Verschiedenheit in dem nämlichen Verhältnisse sich in der Tat demjenigen präsentiert, der sich die Erklärung des Verhältnisses zur Aufgabe gemacht, so wenig ist die Lage der Dinge doch hoffnungslos. Um den Faden in die Hand zu bekommen, der aus dem Labyrinth herausführt, d. h. um die psychologischen Folgen der Situation, in welcher sich das Individuum seinen Artgenossen gegenüber befindet, so völlig zu überblicken, daß auch der Grund der Eigengattungsschönheit nicht verborgen bleiben kann, muß man vor allem das Wesen der Art selbst ins Auge fassen. Damit kann man der Frage für den Anfang sogar eine Wendung nach der objektiven Seite hin geben, ohne in den Fehler jenes törichten Suchens nach bloß objektiven, d. h. in dem absoluten Inhalte der Anschauungsbilder gelegenen Aufschlüssen zu verfallen, vor dem früher gewarnt wurde. Es ist klar: entscheidet über die Schönheit des Tieres nicht die Zugehörigkeit zu einer bestimmten, zu dieser oder jener, sondern vielmehr die Zugehörigkeit zu derselben Art, wie immer diese Art gestaltet sein möge, dann kommt es, um die Ursachen der ästhetischen Reaktion einzusehen, in erster Linie offenbar darauf an, die Merkmale der Art, des klassifikatorischen Begriffs, zu ermitteln, auszumachen, was die Art als solche kennzeichnet. Die Art in dieser Bedeutung, mithin etwas von der unübersehbaren Menge der einzelnen Spezies genau so Verschiedenes, wie der Begriff der Gleichheit von der Gleichheit bestimmter einzelner Dinge oder der Begriff der Einheit von der Einheit dieser oder jener irgendwie verbundenen Gegenstände verschieden ist, — dieses Wesen der Art, dessen Konzeption sich drum auf jede beliebige Art

Digitized by Google

anwenden läßt, nicht besser und nicht schlechter als auf jede andere, vorausgesetzt nur, daß sie alle »gute Arten« im Sinne des Naturhistorikers sind, ist ja wirklich ein Einheitliches, Feststehendes, Gleichbleibendes in den Tatsachen, worin sich die Regel der Eigengattungsschönheit bewährt, sozusagen ein gemeinsames Stück in den Tatsachen. Und da dieses Stück trotzdem vermöge seiner rein logisch-formalen, ungreifbaren Natur, als bloße Relation auch der Erkenntnisgrund bestimmter materialer, faktischer Verschiedenheiten sein könnte, so ist eine Prüfung des naturhistorischen Artbegriffes zum Zwecke der Problemlösung sicherlich am Platze. Nur muß man sich einen sehr wichtigen Umstand hierbei vor Augen halten. Die wissenschaftlichen Begriffsbestimmungen, so wie sie in den Definitionen dargeboten werden, haben oft etwas Abgekürztes, Fragmentarisches; sie enthalten nur die für die Unterscheidung notwendigen Merkmale und lassen andere als selbstverständlich oder doch aus den ersteren ableitbar weg, — Merkmale, die nichtsdestoweniger mit der Verwirklichung des Begriffes jederzeit gegeben sind. Dies gilt insbesondere von den Definitionen, welche in den beschreibenden Naturwissenschaften für die einzelnen Gruppen des Systems als naturhistorische »Diagnosen«, wie Dubois Reymond sagte, benutzt werden: eine Menge von Einzelzügen ist hier stillschweigend mitgedacht und bleibt der Ergänzung durch den natürlichen Verstand überlassen. Verfährt nun die Naturgeschichte so bei Bestimmung der materialen Systembegriffe, d. h. bei Anwendung der systematischen Kategorien, warum sollte sie es bei der Definition dieser Kategorien selbst anders halten müssen? Das will sagen, daß außer den Beziehungen, welche an erster Stelle die Vereinigung von Individuen in einer Spezies bedingen und welche demnach das eigentliche, sozusagen offizielle Artkriterium ausmachen, zwischen den von der Art umschlossenen Einzelwesen noch allerlei andere, von jenen scheinbar unabhängige Beziehungen stattfinden können, deren Fixierung vielleicht erst die Beantwortung der Frage, das Verständnis der Eigengattungsschönheit ergibt.

Immerhin jedoch erscheint es als ein hübsches Zusammentreffen — nur muß man sich hüten, vorschnell allzu große Hoffnungen in dasselbe zu setzen und von ihm die ganze Erklärung des merkwürdigen Verhältnisses zu erwarten —, es erscheint als ein hübsches Zusammentreffen, daß die einzige Bestimmung des Speziesbegriffes, nach welcher das Artdasein als ästhetischer Faktor in Betracht kommen kann, weil ihr allein zufolge das Charakteristikon der Art in unmittelbaren Anschauungen sich ausprägt, zugleich das einzige, für die wissenschaftliche Naturgeschichte brauchbare ist. Alle anderen Definitionen, sowohl die sogenannten »physiologischen« als die auf den

Digitized by Google

Ursprung bezüglichen: wie Abstammung von demselben Paare, Hervorgegangensein aus dem nämlichen Schöpfungsakt, hat die neuere, vom Geiste der Deszendenztheorie erfüllte Wissenschaft über Bord geworfen. Die physiologische Artbestimmung mußte nicht nur wegen ihres Zusammenhangs mit der Konstanzlehre, sondern schon deshalb preisgegeben werden, weil ihr Kriterium, die »unbeschränkte« Fruchtbarkeit, streng und wörtlich genommen, auch bei den längsten Beobachtungsreihen nicht zu erproben ist: eine durch noch so viele Generationen fortgesetzte Kreuzung zweier Typen liefert schließlich doch nur eine beschränkte Zahl von Hybriditätsfällen. Die Festsetzung der Zahl, welche genügt, ist also ganz willkürlich. Allein auch das Kennzeichen des Abstammungskonnexes mußte dasselbe Schicksal treffen. Wenn man zuweilen äußern hört, seit Darwin sei die Artabgrenzung wie die Klassifikation überhaupt genealogisch geworden, so ist das nur in gewisser Hinsicht richtig; in anderer bezeichnet der Satz ziemlich genau das Gegenteil der wirklichen Sachlage. Früher, wo man die Herrschaft der Theologie duldete und unkontrollierbare historische Berichte für naturgeschichtliche Erkenntnisquellen nahm, mußte man sich auch die Charakteristik der Art als der Summe derjenigen Individuen, welche ihren Ursprung demselben Stammpaare danken, wohl oder übel gefallen lassen. Das Artkennzeichen, die Folge einer Einschmuggelung mythischer Elemente in die Wissenschaft, war hier also in der Tat ein genealogisches. Die Naturgeschichte unserer Tage, welche sich von theologischen Einflüssen freihält und jede Unterwerfung unter fremde Autoritäten mit Entschiedenheit zurückweist, hat auch für dieses Kriterium keinen Platz mehr. Denn ein Festhalten an der gemeinsamen Abstammung als des wesentlichen Merkmals der Art würde den deszendenztheoretischen Prinzipien gemäß einfach bedeuten, daß die ganzen organischen Reiche oder wenigstens große, weite Abteilungen derselben in eine einzige Spezies zusammenfließen, verbietet sich mithin von selber, und ebensowenig darf die Art nach dem Grade der genealogischen Verwandtschaft bestimmt werden: — die Genealogie kann auch nicht einmal insofern die Grundlage des Systems bilden, als die Distanz von den gemeinsamen Vorfahren für die systematische Distanz der Gruppen entscheidend wäre. Wohl hat Haeckel durch die Aufrichtung des Zieles phyletischer Klassifikation eine der größten wissenschaftlichen Leistungen vollbracht und damit die Naturgeschichte aufs mächtigste gefördert, ja, sie erst ihres Namens wert gemacht; aber diese phyletische Klassifikation ist alles eher als eine Einteilung nach streng und wahrhaft genealogischen Gesichtspunkten. Die ungleiche Variationsgeschwindigkeit in den einzelnen Linien und insbesondere die Dauertypen lassen deutlich erkennen, daß es unzulässig ist, die größere

Digitized by Google

oder geringere systematische Verwandtschaft in jedem Falle als nähere oder entferntere Blutsverwandtschaft aufzufassen. Demnach kann die Art weder auf Grund der gleichen Abstammung überhaupt, noch auf Grund eines gewissen Verwandtschaftsgrades, also in der Weise begrenzt werden, daß die ihr angehörigen Individuen etwa untereinander in engerer genealogischer Verbindung stünden als die Repräsentanten einer höheren Systemgruppe. Ist dies aber so, dann erübrigt nur die morphologische, nämlich die rein und unmittelbar morphologische Speziesauffassung. Ein bestimmtes, freilich nicht allgemein formulierbares, sondern bloß nach Analogie der alten, traditionellen Artumschreibungen zu schätzendes Maß von Ähnlichkeit, von Übereinstimmung im Körperbau charakterisiert die Spezies sowohl gegenüber der niedrigeren Einheit, der Varietät, als gegenüber den allgemeineren Gruppen, deren Allgemeinheit gleichfalls zunächst eine begriffliche, generelle, eben auf Ähnlichkeits- und Verschiedenheitsfeststellungen beruhende und nur teilweise die Komplex- oder nach Benno Erdmanns Terminologie »Inbegriffs«-Allgemeinheit einer ungeheueren Familie ist. Übereinstimmung, Übereinstimmung der ganzen Organisation und infolge dessen natürlich auch mehr oder minder weitgehende Übereinstimmung des Aussehens ist, abstrakt geredet, das Merkmal der Art.

Und damit ergibt sich nun auch der Anknüpfungspunkt für die ästhetische Forschung, welche einen gemeinsamen Faktor in den Erscheinungen der Art, der doch nicht dem Inhalte der Artbilder entnommen ist, benötigt. Die Beziehung, die hiernach das Kriterium der Art ausmacht, fällt ja in die Augen, das heißt: wenn sie auch nicht an sich, als abstrakter Begriff der Übereinstimmung, sinnlich ist — denn das sind trotz Feuerbach[1]) und Mill derartige Beziehungsvorstellungen überhaupt nicht — so wird sie doch in Dingen erkannt, welche der unmittelbaren sinnlichen Anschauung gegeben sind, und ihr Stattfinden bezüglich dieser Dinge hat somit eine ob-

[1]) Die nachträgliche, aus dem Jahre 1847 stammende Anmerkung 65 in Feuerbachs Leibniz-Buch ist, nebenbei bemerkt, wohl die blendendste Argumentation für den sinnlichen Ursprung der Relationsbegriffe, welche in der philosophischen Literatur existiert. Von der seltsamen Ungeschicklichkeit der Millschen Beweisführung, die besonders in dem Paragraph über die Größen die Schwächen der empiristischen Auffassung fast handgreiflich macht, heben sich die brillanten Darlegungen Feuerbachs noch wirkungsvoller ab. Obschon jene Anmerkung die nominalistisch-empiristische Theorie nur an einem einzelnen Beispiele durchführt, muß man doch alle Vorsicht und Achtsamkeit aufbieten, um nicht von der virtuosen, im höchsten Grade packenden und bestrickenden Dialektik des großen deutschen Positivisten überredet zu werden und um zu erkennen, daß der Überwinder der Spekulativen wohl einen Teil der Wahrheit, aber nicht die ganze Wahrheit festlegt.

Digitized by Google

jektive Grundlage, die auch in der ästhetischen Sphäre Wirkungen hervorzubringen vermag, während z. B. die Erschaffung der Ahnen durch denselben thaumatischen Akt oder die gemeinsame Abstammung ein historisches, in ferner Vergangenheit zurückliegendes Faktum als Grund der Arteinheit erscheinen ließe, also ein Artmerkmal vorstellen würde, das sich, wofern nicht andere mit ihm verknüpft sind, in keinerlei gegenwärtigen Anschauungen ausdrücken oder offenbaren könnte. Es ist mithin klar: wo eine »Art« im Sinne der Naturgeschichte existiert, da ist für ein psychisches Subjekt Gelegenheit zur Entstehung sehr ähnlicher Wahrnehmungsbilder von lebenden Wesen geboten, und es frägt sich jetzt nur noch, ob tatsächlich und in welcher Weise derlei Ähnlichkeiten ästhetisch wirksam sind. Eine Antwort hierauf hat Buffier zunächst in dem berühmten Satze gegeben, »*que la beauté consiste dans la disposition particulière qui est la plus commune parmi les autres dispositions particulières qui se trouvent dans les choses de même espèce*«. Es hieße aber den Leser geradezu beleidigen, wenn man näher ausführen wollte, daß auch diese Antwort, das Hauptstück der Buffierschen Lehre, die Aufstellung des Durchschnitts als des Maßstabs der Schönheit, zur Erledigung des Problems nicht genügt. Wie Buffier ausdrücklich nur für »*les choses de même espèce*« die Schönheitsregel begründen will, so ist das normgebende Verhältnis anderseits ja wirklich mehr oder minder in allen Arten realisiert; jedenfalls ist das Maß der Realisation, d. h. die Zahl der durchschnittsgemäßen, zwischen den extremen Gestalten mitten inne liegenden Erscheinungen in der einzelnen Spezies etwas durchaus Fixes, d. h. von der Stellung des ästhetischen reagierenden Wesens zur betreffenden Art durchaus Unabhängiges, und so wäre die einfache Berufung auf die Buffiersche Norm an sich wohl das unglücklichste Mittel, verstehen zu machen, weshalb der Typus einer Spezies auf verschiedene Subjekte so ganz verschiedene ästhetische Wirkungen hervorbringt, je nachdem diese Subjekte selber zur Art gehören oder nicht. Buffier setzt nur fest, wie innerhalb einer bestimmten Gruppe von Wesen die Schönheit geschätzt wird, und er will nichts anderes festsetzen; Vergleichungen zwischen verschiedenen Gruppen, sei es nach dieser oder nach jener Richtung, liegen außerhalb seines Gesichtskreises und seiner Absicht. Was aber seine Theorie als solche oder unmittelbar nicht vermag, das leistet mittelbar das Prinzip, auf welches er in seinen Andeutungen einer Erklärung seines Satzes hingewiesen hat. Wenn der geistreiche Jesuit gegen den Schluß jenes klassischen dreizehnten Kapitels seines »*Traité*« erklärt, daß ihm eben die empirische Gültigkeit und Richtigkeit der Regel die Vermutung oder den Verdacht aufdränge (— »*ce qui me ferait soupçonner*« lauten seine

Digitized by Google

Worte —) »*que la disposition qui fait la beauté est celle, au fond, à laquelle nos yeux sont le plus accoutumés*«, so reicht er uns in der Tat den Schlüssel, der bloß am richtigen Orte verwendet zu werden braucht, um das Rätsel zu lösen.

Es ist so klar wie nur irgend eine Sache der Welt, daß die Reflexion auf jene zuvor ermittelte objektive Seite des Speziesbegriffes für sich allein überhaupt nicht zum Ziele führen kann. Mit zwingender logischer Notwendigkeit fordert die Sachlage vielmehr eine besondere Beachtung der Situation, in welcher sich das einzelne Individuum inmitten der Spezies befindet. Diese Situation muß, wenn die Artzugehörigkeit wirklich für den größeren oder geringeren Effekt der Bilder entscheidend sein, und zwar auf Grund fester und allgemeiner psychologischer Gesetze entscheidend sein soll, offenbar den Erklärungsgrund darbieten. Alle die früher versuchsweise erprobten Hypothesen haben sich auf der nämlichen Bahn bewegt, und wenn sie gleichwohl verworfen werden mußten, so lag das gewiß nicht an einer prinzipiell verfehlten Richtung. Erinnert man sich aber des über den fragmentarischen Charakter der Definitionen Gesagten, so wird man sich auch nicht darüber wundern, daß in der allgemeinen Begriffsbestimmung der Art kein Anhaltspunkt zur Auffindung und richtigen Deutung der Umstände entdeckt werden konnte, welche das ästhetische Verhalten des Einzelgeschöpfs bestimmen. Dessenungeachtet empfindet es jeder wie eine Selbstverständlichkeit, wenn er Buffon diese Situation erfassen und dabei von dem Gewohnheitsprinzip, für das die allgemeine ästhetische Erfahrung tausendfältige Zeugnisse ablegt, so einfachen Gebrauch machen sieht. Es ist allerdings nur der verschiedene Geschmack der einzelnen Menschenrassen und Völker, von dem Buffon handelt; aber sein Erklärungsprinzip ist einer derartigen Verallgemeinerung fähig, daß auch die Eigengattungsschönheit der Tiere in einem großen Teil jenes Gebietes, für welches sie unsere biologischen Ästhetiker annehmen, verständlich würde. Nachdem Buffon in der »*Histoire naturelle de l'homme*« an einer Reihe von Beispielen die Absonderlichkeiten des nationalen und Rassengeschmacks beleuchtet hat, schließt er mit dem Satze: »*chaque nation a des préjugés différens sur la beauté, chaque homme a même sur cela ses idées et son goût particulier; ce goût est apparemment relatif aux premières impressions agréables qu'on a reçues de certains objets dans le temps de l'enfance, et dépend peutêtre plus de l'habitude et du hasard, que de la disposition de nos organes*«. Diese wenigen Worte sind von höchster Bedeutung: durch sie breitet sich mit einem Male helles Licht über den zuvor so dunkeln Gegenstand. Zwar ist es dem Anscheine nach keine strenge und ausschließliche Geltendmachung des Gewohn-

Digitized by Google

heitsfaktors, die uns bei Buffon begegnet; denn wenn auch die Begriffe »*habitude*« und »*hasard*« unverkennbar zusammengehören, weil eben der Zufall im weitesten Sinne, also der Zufall der Provenienz von bestimmten Eltern dem jugendlichen Wesen beständig die Bilder jener Objekte vor Augen stellt, an welche dann notwendigerweise die Gewöhnung stattfindet, so läßt doch die unmittelbar vorhergehende Betonung der »*premières impressions agréables*« vermuten, daß Buffon noch anderes im Sinne gehabt habe, daß ihm zum Teil auch jene Hypothese vorgeschwebt habe, die hier als die zweite unter denjenigen möglichen, welche nur allgemeine psychologische Prinzipien in Anspruch nehmen, dargelegt und geprüft wurde. Das aber, was die Äußerung des französischen Forschers und Denkers vor allem denkwürdig macht, das ist gerade seine klare und entschiedene, in den letzten Worten mit größter Bestimmtheit ausgedrückte Stellungnahme in dieser Streitfrage: Spezialanlagen unerforschlicher Art oder universelle, durchsichtige Gesetzmäßigkeit? Es ist, als ob Buffon den Taumel und Hexensabbath der Modernen vorausgesehen und als ob er dem Unwesen habe vorbeugen wollen, das mehr als ein Jahrhundert nach ihm hereinbrach. Er für seine Person ist natürlich keinen Augenblick im Zweifel, auf welche Seite er sich schlagen soll. Der große Sohn der Aufklärungsperiode begreift, daß es nicht angeht, unbekannte, rätselhafte Kräfte zu ersinnen, wenn sich nur irgend eine Möglichkeit bietet, mit den bekannten Agenzien auszulangen und aus den nachweisbaren Gesetzen ihrer Wirksamkeit die Erscheinungen zu begreifen. Die Mahnungen Newtons, den Voltaire in Frankreich eingebürgert, kann der Zeitgenosse Voltaires nicht in den Wind schlagen. Eine weitere Ausdehnung der Betrachtungsart liegt allerdings dem Kartesianer, den die emsigste und anhaltendste Beschäftigung mit den Tieren nicht von seiner starren, vorgefaßten Meinung bekehrt hat, im vorhinein ferne: hätte sich aber Buffon auch wirklich für die eine, pseudoempirische Hälfte im Anschauungskreise der biologischen Ästhetik, für den Glauben an die ästhetisch motivierte Gattenwahl und folgerichtig an die Eigengattungsschönheit, gewinnen lassen, so würde er doch, wenn er das Aufkommen derartiger Ideen erlebt hätte, der anderen Hälfte, der Erklärung dieser Eigengattungsschönheit und der ästhetischen Einzelwerte überhaupt aus der Selektion konkretester Geschmackstypen, unbeugsam und rücksichtslos seine Zustimmung versagt haben.

Buffons flüchtige Bemerkungen klären die Materie fast völlig. Nicht die Wahrnehmung gleichartiger Bilder an sich macht es, sondern die Häufigkeit der Wahrnehmung derselben Züge, und jene objektive Seite des Artbegriffes ist nur deshalb von so großer Bedeutung, weil durch

Digitized by Google

sie die fort und fort wiederholte Auffassung eines in vielen Stücken identischen Bildes vermittelt wird. Das Individuum wächst unter seinesgleichen auf, es lebt von den Speziesgenossen umgeben, ihr Bild prägt sich ihm in frühester Jugend ein und wird später immer von neuem in ihm hervorgerufen, weit öfter als das anderer und insbesondere der nächstverwandten Arten. Eben jene feinen Unterschiede der ästhetischen Reaktion also, die von einem gewissen Standpunkte aus so rätselhaft sind und an deren inhaltlich-objektiver Erklärung die biologische Ästhetik scheitert — denn ihre primär verschiedenen Geschmackskräfte sind Behauptungen, nicht aber wahre Erklärungsgründe —, eben jene ungleichen ästhetischen Wertungen zweier im System unmittelbar nebeneinander stehender Typen, seien diese Typen nun Tierspezies oder Menschenrassen, verwandeln sich unter dem Zauberstabe des Buffonschen Prinzips in die einfachsten und natürlichsten Tatsachen.

Der innere Zusammenhang zwischen der Auffassungsweise Buffiers und derjenigen Buffons liegt auf der Hand; nicht minder klar jedoch ist die Überlegenheit der letzteren, soweit es sich um die hier in Erörterung stehende Frage handelt. Buffier streift an den Sachverhalt heran; sogar aus seinem Hauptsatz läßt sich die ästhetische Minderwertigkeit der anderen Arten unter einer bestimmten Bedingung, nämlich mit Hilfe der Vorstellung ableiten, daß auch die fremde Spezies an dem Durchschnitte der eigenen gemessen oder daß ein gemeinsamer Durchschnitt gezogen wird, der infolge des numerischen Verhältnisses die Mißfälligkeit des fremden Typus ergibt; allein die Rechtmäßigkeit der Bedingung, der Grund der Anlegung eines solchen Maßstabes und weiterhin des erforderten Zahlenverhältnisses bleibt im Dunkeln. Von Hause aus ist die Lehre Buffiers eine Theorie der Artschönheit in dem Sinne, daß die Norm für die ästhetische Beurteilung[1]) der einzelnen Artrepräsentanten festgestellt und das Prinzip enthüllt wird, nach welchem sich die Schönheit innerhalb der Art abstuft beziehungsweise in Häßlichkeit verwandelt. Wenn Buffier aus dem Gewohnheitsprinzip nur die im großen und ganzen feste, gleichmäßige Schätzung der Artschönheit in einer einzelnen Gruppe deduziert, so macht Buffon aus demselben Prinzip gerade auch die verschiedenen Schätzungsweisen in den verschiedenen Gruppen begreiflich. Bei Buffier findet sich also wohl der Grundgedanke; aber

[1]) Da Buffier offenbar nur die menschliche Schönheit im Auge hat, sind auch solche Ausdrücke wie »ästhetische Beurteilung« oder »ästhetische Schätzung« zulässig, während in den früheren Auseinandersetzungen, die sich den Hypothesen der biologischen Ästhetik anbequemten, diese Worte tunlichst vermieden und durch ästhetische Reaktion oder dergleichen ersetzt wurden.

Digitized by Google

erst Buffon gibt durch sinnige Benutzung desselben eine wahre Theorie der Eigengattungsschönheit, eine Erklärung der nicht nur steten, sondern vorzugsweisen Schönheit der eigenen Art. Indem er, statt wie Buffier bloß jene objektive Seite der Speziesexistenz, das Vorhandensein einer Anzahl gleichartiger und daher von selbst zur Gestaltung eines Durchschnittsbildes nötigender Lebewesen, zu fixieren, seine Aufmerksamkeit gleichzeitig auf die subjektive Seite in der Beziehungsvorstellung der Artzugehörigkeit richtet, führt er das Problem, wie es scheint, seiner Lösung zu oder bringt er es doch eine erhebliche Strecke vorwärts. Bleibt noch ein Rest, ein Plus im Plus der Eigengattungsschönheit, d. h. ein größeres Maß ästhetischer Superiorität der eigenen Spezies, als in der Gewöhnung an bestimmte Typen seinen Grund haben kann, so wird dieser Rest fortgeschafft durch die Erwägung von Möglichkeiten, die bereits angedeutet wurden und auf die eine künftige Untersuchung des näheren eingehen soll. Was an der Verbindung von »Sexualität« und Schönheitssinn, was an der merkwürdigen Auffassung von Havelock Ellis berechtigt ist, soll hierbei an den Tag kommen. Die naturgemäßen Schranken des Buffonschen Prinzips aber, sofern dieses schon ursprünglich zum Zwecke der Erklärung gewisser Fälle von Eigengattungsschönheit und somit unter Voraussetzung einer Umkehrbarkeit von ästhetischem Subjekt und Objekt aufgestellt wurde, — diese im Hinblick auf die spezielle Anwendung des Prinzips naturgemäßen und notwendigen, seinem allgemeinen psychologischen Inhalte jedoch keineswegs entsprechenden Schranken, vermöge deren es in seiner Fassung bei Buffon von vornherein nur ästhetische Vergleichung von beseelten, lebendigen Wesen gestattet, führen, indem man ihren Gründen nachgeht, zur Einsicht in weitere, bedeutungsvolle Momente, die mit der Frage der Eigengattungsschönheit zusammenhängen. In jenem Vorzug des Lebendigen, welchen die Einengung des Geltungs- oder Verwertungsgebiets der Buffonschen Idee unbewußt zum Ausdruck bringt und um dessentwillen man von der Gewöhnung an Möbelformen, Kleider- und Hutmoden überhaupt nicht den gleichen ästhetischen Effekt wie von vertrauten, im Geiste befestigten menschlichen Zügen erwartet, offenbart sich die Wichtigkeit des von zeitgenössischen Ästhetikern, namentlich von Basch in Frankreich und Lipps in Deutschland vertretenen Sympathiegedankens. Hat man aber einmal auch dieses Sympathie-, Ausdrucks-, Bewußtseinswertungsprinzip, oder wie es sonst heißen soll, anerkannt und ist man sich klar geworden über seine Konsequenzen, dann gelangt man von selbst zu zwei äußerst beachtenswerten Ergebnissen: man überzeugt sich nicht nur von der Unzulänglichkeit des Buffierschen Satzes sogar in dessen eigentlichem Be-

Digitized by Google

reiche, also innerhalb der Artgrenzen, und von der Notwendigkeit einer Ergänzung der Durchschnittsnorm durch Kriterien, die aus anderen Gesichtspunkten gewonnen werden, sondern es muß auch die Erkenntnis reifen, daß die auf Gewöhnung beruhende Wohlgefälligkeit mit der Eigengattungsschönheit nur in gewisser Hinsicht, aber nicht schlechtweg identifiziert werden kann. Der Grund liegt einfach darin, daß die Gewohnheitswirkung wohl für jenen immer wechselnden Maßstab, dessen Wandelbarkeit eben der Satz des Epicharmus festsetzt, verantwortlich zu machen ist, dort aber, wo sie ihrerseits Schönheit einer Art von Lebewesen begründet, doch nicht die ganze Schönheit hervorbringt, für sich allein den vollen, aus dem Anblick der lebenden Gestalten hervorquellenden Reiz keineswegs erschöpft. Damit kommt endlich auch jener inhaltlich-objektive Faktor einigermaßen zur Geltung, der zurückgestellt werden mußte, solange die Differenzen des Geschmacks — der Kernpunkt des alten Satzes — in Frage standen, und nun erst dürfte die Gattungsschönheit des Menschen in ihrem ganzen Umfange, nach all ihren teils relativen, teils absoluten Faktoren, d. h. also ebensowohl die Rassenschönheit, die in jeder Rasse anders geschätzt wird, die echte, richtige Eigengattungsschönheit, wie jene Art von Schönheit, in deren Bewunderung die Menschen sehr verschiedener Stämme übereinstimmen, der Erklärung offen liegen. Die Zulassung des einen inhaltlichen Faktors, der Wirkung des seelischen Ausdrucks, erheischt es oder legt es wenigstens nahe, daß auch die anderen objektiven Stücke, diejenigen, in deren Auffindung Männer wie Vischer, Köstlin und andere so viel Eifer und Geschick bewiesen, als Ingredienzien der menschlichen Schönheit zugelassen werden. Finden aber diese Faktoren gleichmäßig Berücksichtigung, dann wird in der Tat die Schönheit, die sich jede Rasse vor allen übrigen zuspricht, nicht minder als der höhere ästhetische Reiz, dessen sich der Mensch gegenüber sämtlichen Tieren rühmt, in der Hauptsache faßlich.

Das gilt, wie gesagt, von der Eigengattungsschönheit des Menschen, und mit deren Erhellung möchte, so sonderbar dies klingt, wohl auch den Forderungen einer Begründung des Satzes von Epicharmus Genüge geschehen sein. Mit dem Satze hat es eben eine ganz eigene Bewandtnis. Seine inneren Intentionen dürften wesentlich andere sein, als sie sich zunächst in der Formulierung zu verraten scheinen. Man hat die Verse meistens so aufgefaßt, als wenn in ihnen der anthropozentrische Standpunkt der menschlichen Ästhetik gekennzeichnet und als eine Folge des natürlicher- und unausweichlicherweise egozentrischen Standpunktes jeder Wesensgattung dargestellt werden sollte. Schon, daß man Epicharmus mit Xenophanes in

Digitized by Google

Zusammenhang brachte, beweist diese Auffassung; denn der Kolophonier lehrt ja, indem er den Anthropomorphismus der Götterideen hervorhebt, nichts anderes, als daß der Mensch seine Ideale überhaupt, wie sie sich in den Göttergestalten verkörpern, dem eigenen Wesen gemäß gestaltet, und so scheint die Lehre des Epicharmus gewissermaßen nur ein Teil oder eine besondere Anwendung der allgemeineren Vorstellungsart des Xenophanes zu sein. Was dieser von den Idealen im ganzen behauptet, welche ja unzweifelhaft durch das religiöse Bewußtsein objektiviert werden, das spricht jener speziell für das ästhetische Ideal aus. Nach dieser Deutung hätte also Epicharmus den Menschen als eine einheitliche, unteilbare Gattung ins Auge gefaßt: wie in Xenophanes' genialem Vergleiche den Löwen, Rindern und Pferden als je einer eigenen Art von Wesen das ganze Menschengeschlecht entspricht, so würde auch bei dem sizilischen Vorgänger Platos den Tiergattungen, welche er als Beispiele seines Satzes aufführt, unsere eigene Gattung in ihrem vollen Umfange entsprechen, ohne Rücksicht auf die in ihr hervortretenden Rassenunterschiede, und der einzige Sinn, der in dem Satze gefunden werden könnte, wäre der, daß nach menschlichem Urteile die Schönheit keines Tieres, und sei dessen Erscheinung noch so anmutig, zierlich, stolz oder farbenprächtig, an die Schönheit der Bildung des Menschen heranreicht. Dieser Sinn deckt sich wohl auch mit einer Idee, welche namentlich bei ästhetischen Laien die größte Popularität genießt, und dürfte schon aus diesem Grunde in den Ausspruch des alten Weisen mit Vorliebe gelegt werden. Es gilt ja vielen als ausgemacht, daß jeder Mensch, welche Gestalt immer die allgemein menschlichen Züge bei ihm annehmen, noch schöner sei als das schönste Tier.

Man kann indes die Dinge auch anders ansehen. Obschon Epicharmus die Beispiele von Tiergattungen, und zwar recht verschiedenen Gattungen, zur Veranschaulichung des Gedankens geboten, Voltaire, um die Sache noch drastischer zu machen, sogar Fabelwesen herangezogen hat, so braucht doch nicht die ästhetische Höherwertung des Menschen gegenüber dem Tier der auszudrückende Gedanke zu sein. Die krassen Exempel können der Absicht dienen, mit halb scherzhaften Fiktionen eine Regel einzuprägen, die aus der Wahrnehmung viel feiner nuancierter Erscheinungen abgeleitet worden war. Jener ästhetische Geschmack der Tiere, der sich nur mutmaßen läßt und für den höchstens ihr Liebesleben einen Beweis bieten könnte, ist bei Epicharmus wie bei Voltaire teils eine Konsequenz, teils und noch mehr ein Bild der in der Menschenwelt wirklich beobachteten Tatsachen. Von Hunden und Eseln, Schweinen und Kröten ist die Rede; aber insgeheim wird doch auf den Menschen gezielt, von dessen

Digitized by Google

ästhetischem Fühlen man allein Sicheres weiß. Und, wie gesagt, nicht darum handelt es sich in erster Linie, nach der Analogie des menschlichen Schönheitssinnes sich den Schönheitssinn der Tiere zurechtzulegen — dieser Zweck steht, wenn er überhaupt verfolgt wird, im Hintergrunde —; die vergröberten Züge des auf die Tierwelt übertragenen Verhältnisses sollen vielmehr das Verhältnis selbst deutlicher machen, dem zarten Bilde der Erscheinungen, die man beim Menschen entdeckt hatte, größere Leuchtkraft und sattere Farben geben. Nicht vom Menschen wird die Analogie hergenommen, um wirkliche Erkenntnis zu schaffen und einzudringen in das Mysterium der Tierseele; sondern die gleichsam im Spaß vorgestellte tierische Analogie wird als Bild zur Illustration einer längst erkannten merkwürdigen Eigenschaft des menschlichen Seelenlebens benützt. Mit anderen Worten und bestimmter geredet: durch den Vergleich mit der Besonderheit der mehr oder weniger fingierten ästhetischen »Ideale« der verschiedenen Tierarten soll die Besonderheit der erfahrungsmäßig festgestellten ästhetischen Ideale der verschiedenen Menschenrassen und Volksstämme erläutert oder zum Ausdrucke gebracht werden. »Jede Tierart gefällt sich selbst am besten« bedeutet demnach: »Jede Rasse, jede Nation hält sich selbst für die schönste«. Die Ermittlung des letzteren Satzes durch ethnologische Beobachtungen ergab die Anschauung, deren Verallgemeinerung, falls sie in solchem Umfange zulässig, auch zur Aufstellung des ersteren Satzes führen mußte. Wollte man das schon mit Rücksicht auf Epicharmus bezweifeln, wollte man glauben, daß es diesem vornehmlich auf die Betonung jenes menschlichen Schönheitsideals, vermöge dessen der Mensch seine Schönheit über die aller Tiere stellt, ankam, womit sich seine Vorstellungsart in der Tat derjenigen des Xenophanes nähern würde, so wäre doch bei Voltaire der Sachverhalt mit Händen zu greifen. Das am ernstesten zu nehmende Beispiel Voltaires betrifft den Neger und zeigt mit ein paar Strichen, wie der Charakter einer Rasse, der uns als Häßlichkeit erscheint, für sie selbst das *non plus ultra* von Schönheit vorstellt. Es ist ja auch sehr natürlich, daß die besonderen, weit divergierenden Schönheitsideale der einzelnen Völker wegen ihres Widerstreites unter sich die Aufmerksamkeit noch viel mehr auf sich ziehen mußten als das spezifisch menschliche Schönheitsideal in dem einzigen Sinne, in welchem ein solches überhaupt zugegeben werden darf, in dem Sinne nämlich, daß keine Schönheit irgend eines anderen Wesens in der Kraft ihres Eindruckes auf den Menschen der menschlichen gleichkommt. Daß aber diese menschliche Schönheit nicht überall die gleiche, sondern mannigfach verschieden ist, daß der Satz des Epicharmus gerade nur bei Beschränkung auf die engeren Gruppen Gültigkeit hat,

Digitized by Google

daß man nur dann den Menschentypus als Norm der vollkommenen Schönheit ansehen darf, wenn heimlich seine Spezifikation durchgeführt und ihm von vornherein ein Rassentypus substituiert wird, das lehrt die so empfindliche Häßlichkeit geringer Abweichungen von dem jeweiligen Ideal der Rassenschönheit, die drum noch lange nicht aus dem Rahmen des Menschentypus herausfallen. Ein Gesicht mit Hottentotten- oder Papuazügen erschreckt uns durch seine Häßlichkeit, ohne daß es das menschliche Gepräge im mindesten verleugnet. Jene früher erwähnte Laienansicht ist demnach ebenso zweifellos falsch, wie der Satz des Epicharmus, wenn er auf die angegebene Weise ausgelegt wird, richtig ist.

Den Menschentypus schlechtweg zur Schönheitsnorm der Geschöpfe machen, wäre aber noch aus einem anderen Grunde bedenklich: man könnte daraus die Folgerung ziehen, daß ein Tier um so höheren ästhetischen Reiz besitze, je ähnlicher es dem Menschen ist, und würde damit den wirklichen Sachverhalt geradezu auf den Kopf stellen. Der alte Vers:

»*Simia, quam similis turpissima bestia nobis*«

drückt in seinem feinen Wortspiel nicht nur eine unbestreitbare Wahrheit, sondern zudem eine Wahrheit aus, deren innere Gründe vollkommen durchsichtig scheinen. Typen, die mit der menschlichen Gestalt gar nichts oder fast gar nichts gemein haben, eine Schnecke, einen Käfer, einen Fisch, wird man überhaupt nicht mit dem Menschen vergleichen, wenigstens nicht anders als in jener mittelbaren und unbestimmten Art, die schon bei jeder Einfühlung vorauszusetzen ist; je größer aber die Übereinstimmung wird, um so mehr kann man sich versucht fühlen, tatsächlich jenen Maßstab anzulegen, und so ist die Häßlichkeit des Affen anderer Art als die der Spinne, des Kopffüßlers, des Nilpferds — Häßlichkeiten, die auf Einfühlungen und Assoziationen aller Art, zum Teil, wie Lotze an dem Beispiel des Krokodils so hübsch gezeigt, auf dem unbewußten Hereinspielen ethischer Gedanken und Gefühlsrichtungen beruhen; sie wird am besten charakterisiert, wenn man den Affen die Karikatur des Menschen nennt. Wie aber die stolze Schönheit oder der anmutige Reiz mancher dem Menschen ferne stehender Tiere, eines Löwen, eines Rehs, eines Pferdes, eines Eichhörnchens, gegenüber der widrigen Erscheinung des uns so nahe verwandten Affen klar erkennen läßt, daß die menschliche Bildung nicht zum ästhetischen Muster für alle Geschöpfe taugt, daß keineswegs die größere oder geringere Ähnlichkeit mit uns den Gradmesser der Schönheit abgibt, — wie daraus erhellt, daß weitgehendes, aber doch nicht vollständiges Zusammenfallen mit dem Typus unserer Gattung vielmehr schlechter ist als beträchtliche Verschiedenheit, so beweisen

Digitized by Google

die nach dem Gefühl des Europäers abstoßend häßlichen Menschenrassen und einzelne besonders häßliche Personen der eigenen Rasse nicht weniger schlagend, daß der Menschentypus in seiner Allgemeinheit auch dann, wenn die Erscheinung sich ihm gänzlich und restlos einfügt, außer stande ist, ihr wirkliche Schönheit zu geben. Dieser Typus, der für Mongolen und Azteken, für Neger und Feuerländer Raum läßt, ist viel zu weit, um sich zur ästhetischen Norm zu eignen, d. h. um den Anforderungen zu genügen, welche faktisch jede Rasse an ihr Schönheitsideal stellt, und ein Durchschnitt, der von allen Menschenrassen genommen wäre, würde vermutlich keine einzige voll befriedigen. Nun sind die Menschenrassen freilich selber Arten, so »gute«, »echte« Arten wie nur irgend eine Spezies der Zoologie, und wenn man früher in diesem Punkte anders gedacht hat, so rührte das lediglich daher, daß man, befangen in der Vorstellung der Spezieskonstanz und an dem genealogischen Artkriterium festhaltend, auf Grund autoritärer Dokumente von der gemeinsamen Herkunft dieser Rassen glaubte überzeugt sein zu müssen. Nichts jedoch nötigt, wenn die zweite Auslegungsart der Verse des Epicharmus überhaupt richtigt ist, anzunehmen, daß der Dichterphilosoph nur den verschiedenen Geschmack der eigentlichen oder Hauptrassen und nicht vielmehr auch die Unterschiede der engeren ethnologischen Gruppen in Bezug auf ihre Ideale menschlicher Schönheit symbolisiert habe. Die Beobachtung derartiger feiner Differenzen kann gewiß ebensogut in seinen Worten ausgedrückt sein wie diejenige der grellen Diskrepanzen zwischen Hottentotten- und Kaukasierschönheit.

Wie dem aber auch sein möge, ob Epicharmus nun die Gattenwahl der Tiere nach der Art der heutigen biologischen Ästhetik aufgefaßt und einfach daraus seinen Satz abgeleitet, oder ob er in diesem Satze zugleich, ja vielleicht sogar in erster Linie ein Bild von den besonderen Ansichten über menschliche Schönheit, wie sie sich bei den einzelnen Stämmen finden, zu geben beabsichtigt, ob er im letzteren Falle wieder nur die großen oder auch die kleineren, ihrem Typus nach verschiedenen Stämme im Auge gehabt habe, jedenfalls fordert es die Buffonsche Erklärungsweise, daß die Regel der Eigengattungsschönheit auch angesichts der engeren und engsten Gruppen in Geltung bleibt. Wenn bei der allein berechtigten morphologischen Artbestimmung die Grenzen zwischen Spezies, Subspezies und Varietät sich notwendig verflüssigen, so haben auch innerhalb des Menschengeschlechtes die Unterscheidungen von Rassen und Stämmen, oder Rassen und Nationen in dem etymologischen Sinne des letzteren Wortes einen mehr oder minder arbiträren Charakter: alle diese Begriffe sind bis zu einem gewissen Grad Artefakte, und so setzt man denn auch

Digitized by Google

in der Sprache des gewöhnlichen Lebens oft genug die verschieden weiten Gruppen füreinander, wird einerseits von Rassen als von Stämmen, z. B. vom Neger-, Indianerstamm, anderseits von Volksstämmen als von Rassen, wie von spanischer, italienischer Rasse, geredet. Nur die politische Nation oder das »Volkstum«, der Gegenstand der Nationalitätenkämpfe, ist als rein kultureller, durch die Gleichheit der Schriftsprache bestimmter Begriff völlig anderer Art und unvergleichbar: diese »Nation« hat keinen physischen Typus und liegt daher naturgemäß gänzlich außer dem Anwendungsgebiete des Satzes. Soweit aber das Volkstum ein ethnologisches Korrelat besitzt, soweit die Kultur- und die nativistische Einheit sich decken — was bei den europäischen Völkern allerdings nur in sehr beschränktem Umfange der Fall ist —, sind auch die Voraussetzungen für die Bewährung des Buffonschen Prinzips in der vollständigsten Weise gegeben, so daß es ganz natürlich und berechtigt erscheint, wenn Buffon in der zitierten Stelle am entscheidenden Orte selber das Wort »*nation*« gebraucht.

Und damit wird man auf den Punkt zurückgeführt, von welchem diese Untersuchungen ihren Ausgang genommen haben. Wenn es für den Neger nach Voltaires Versicherung nichts Schöneres geben kann als den Negertypus, warum soll dann nicht auch für den Spanier Entsprechendes gelten? Warum sollen die anthropologisch charakterisierbaren Völker nicht ebenso wie die Rassen dem Gesetze unterworfen sein, daß jede Art von Wesen sich das Schönheitsideal nach der eigenen Erscheinung gestaltet, da doch die einzige psychologische Ursache, welche dieses Gesetz begründen zu können scheint, die Macht der Gewöhnung, hier wie dort gleich gute Gelegenheit findet, ihren Hebel anzusetzen? Warum wählt dann der spanische Dichter einen Frauentypus, der sich ihm doch als ein fremdartiger, ungewöhnlicher darstellen muß, zur Schilderung besonderer Schönheit und verklärt er diesen exotischen Typus durch die Kunstmittel der Poesie? Warum wird nicht lieber das charakteristische Gepräge der Spanierin mit dem Nimbus des höchsten ästhetischen Reizes umgeben? Es ist klar, daß zur Beantwortung dieser Fragen die Behauptung der Superiorität der blonden Rasse nicht hinreicht; denn alle ästhetische Erfahrung auf diesem Gebiete lehrt, wie wenig gerade hier intellektuelle oder moralische Werturteile durch Begründung gewisser Assoziationen vermögen: übermäßig hohe Stirnen z. B. hören nicht auf, ästhetisch zu mißfallen, wenn man gleich noch so tief von der Bedeutung einer mächtigen Entwickelung des Stirnhirns durchdrungen ist. Um also auch nur den persönlichen Standpunkt des Cervantes, d. h. den eigenen Geschmack des Dichters, wie er sich in jenen Schilderungen offenbart, zu erklären, müßte der Anhänger Woltmanns noch eine weitere An-

Digitized by Google

nahme herbeiziehen, zu der sich allerdings die Rassentheoretiker nicht bloß gerne bereit finden können, sondern die ohnedies das Hauptstück ihrer Germanenhypothese ausmacht und mit größter Zuversicht vorgetragen, ja, wie eine zweifellos feststehende Tatsache behandelt wird. Die Überlegenheit der blonden Rasse bekundet sich nämlich diesen Phantasieanthropologen und Phantasiehistorikern zufolge ganz besonders darin, daß alle großen Männer — seien es Staatsmänner, Künstler, Dichter oder Gelehrte —, die inmitten eines dunkelhaarigen Volkes auftreten, ihrerseits diesem Volke gar nicht entstammen, sich vielmehr in Wahrheit als Söhne eines fremden Geschlechts, als Reste früherer germanischer Einwanderung erweisen. Cervantes ist seiner ersten Abstammung nach ein Deutscher so gut wie Dante und Petrarca, wie Kopernikus und Galilei, wie Lionardo da Vinci und Raffael, wie Michel Angelo und Tizian, wie Voltaire und Rousseau. Da braucht man sich wohl nicht darüber zu wundern, daß der Germane Cervantes den blonden Frauentypus am schönsten findet. Seine Kindheit war ja umgeben von Personen, welche diesen Typus an sich trugen, und man weiß, wie tief die Bilder aus dem Morgen des Lebens auch später der Seele eingeprägt bleiben. Mochte dann eine noch so große Menge von anders aussehenden Leuten sich um ihn herumtreiben, mochten ihm nachher und bei anderen Personen die eigentümlichen Züge seines Stammes noch so selten begegnen, jene in der Kinderzeit aufgenommenen Bilder konnten durch die zahlreichsten Anschauungen der späteren Jahre nicht verwischt oder verdunkelt und nicht ihrer geschmackbestimmenden Kraft beraubt werden; sind sie es doch, nach denen der ausdrücklichen Erklärung Buffons gemäß unwillkürlich die Beurteilung von Schönheit und Häßlichkeit in der äußeren Erscheinung des Menschen stattfindet. Alles stimmt herrlich. Es ist, als wäre der Verfasser der berühmten Naturgeschichte in einem geheimen Bunde mit den Rassentheoretikern und als hätte er seine Theorie aufgestellt, um Woltmann jede Verlegenheit zu ersparen.

Aber gemach! Stimmt wirklich alles? Was ist eigentlich durch diese Konsequenzen der Germanenhypothese erklärt, und zwar — es sei zugestanden! — erklärt für alle Fälle, d. h. sowohl vom Buffonschen als vom Standpunkte der biologischen Ästhetik aus? Offenbar dies, daß Cervantes für seine Person als Abkömmling der germanischen Rasse den blonden Typus besonders schätzte, sei es, weil die Bilder der blonden Eltern die entscheidenden Eindrücke seiner Kindheit gewesen waren, sei es, weil er das Stammeserbe des Geschmackes an blonder Schönheit, eines durch die Existenzbedingungen eines anderen Landes vorzeiten »ausgelesenen« Geschmackes, mit der Hirnstruktur von seinen Vorfahren überkommen und bewahrt hatte. Und

Digitized by Google

was soll erklärt werden? Doch wohl die literarhistorische Tatsache, daß er das blonde Weib in einer Dichtung verherrlichte, die keineswegs für seine Stammesgenossen, welche er selber gewiß nicht als solche gekannt, zu denen er sich niemals gerechnet hat, sondern für das Volk bestimmt war, in dessen Mitte er aufwuchs und als dessen Sohn er sich natürlicherweise betrachten mußte. Diesen Unterschied zwischen dem, was die Erklärung leistet, und dem, was sie leisten soll, geringachten hieße sich gründlich falsche Vorstellungen über das Verhältnis machen, in welchem der Dichter zu seinem Publikum stand. Ein moderner »Ästhet« und »Übermensch« der Frank Wedekindschen Richtung mag ja wohl, mit grandioser »Genialität« die Dekadenzidee zu Ende denkend, seine Leser für den Typus siecher, degenerierter, mißgebildeter, nicht nur moralisch, sondern auch physisch verzerrter Menschen, für anämische, bucklige, schielende, kropfige, hinkende Schönheiten zu begeistern und die von der »Moderne« präparierten Gemüter, indem er ihnen dieses ästhetische Ideal ins Gesicht schleudert, »künstlerisch« noch weiter zu »erziehen« suchen. In den Zeiten, da der »Don Quixote« entstand, war man noch nicht so fortgeschritten. Auch ein Cervantes hätte es kaum wagen dürfen, sich in ausgesprochenen Gegensatz zum Schönheitssinn seines Landes zu stellen, und er hat es sicherlich nicht versucht. Denn die Leute zu seinem eigenen Geschmack bekehren, eine Umwälzung ihrer Ansichten über menschliche Schönheit und Häßlichkeit dadurch herbeiführen zu können, daß in einem Buche, welches aus anderen Gründen ihren Beifall fand, ein neues ästhetisches Menschenideal aufgestellt wurde, durfte er ja doch nicht hoffen, weil eben jene Ansichten, ungleich den Vorstellungen über Modeschönes, niemals auf Autorität beruhen, sondern in einem so zwingenden, obschon vielleicht dann und wann durch Assoziationen vermittelten Gefühlseindrucke wurzeln, daß der Einzelne sie weder empfehlen noch befehlen, weder hinwegschmeicheln noch fortdekretieren kann. In dem Manne aber, der ein so wunderbar scharfes Auge für die ritterlichen Torheiten seiner Nation und seines Zeitalters besaß, ist wohl auch im übrigen genug kritischer Sinn rege gewesen, daß er sich hütete, den Ruhm, den ihm die köstliche Erzählung von den Abenteuern des Ritters aus der Mancha einbringen mußte, mutwillig zu schmälern. Die Annahme also, der Dichter habe in jenen Schilderungen einen ganz aparten, von dem ästhetischen Fühlen seiner Landsleute radikal abweichenden Geschmack zu Worte kommen lassen, streitet wider alle Wahrscheinlichkeit. Selbst wenn Cervantes eine allmähliche Bildung oder Erziehung des Schönheitssinns durch die Kunst und Poesie auch in diesem Stück erhoffte, so mußte er sich doch sagen, daß im Beginn des Erziehungswerkes die

Digitized by Google

Verletzung des allgemeinen Geschmacks zu befremden, ja peinlichen Anstoß zu erregen nicht verfehlen konnte. Und was sollte die Änderung der Gefühlsweise für einen Zweck haben? Wenn man gleich gewiß auf ästhetischem Gebiete das Bedürfnis empfindet, seinen individuellen Geschmack allgemein zu machen und den anderen Menschen aufzudrängen — diese einfache psychologische Tatsache ist das Geheimnis, das hinter zahlreichen philosophisch-ästhetischen Begriffsfassungen steckt —, so konnte es doch wahrlich dem Bannerträger des gesunden Menschenverstandes gegenüber den Narrheiten der Romantik, konnte es gerade Cervantes nicht schwer fallen, eine Bizarrerie der eigenen Seele dem ästhetischen *common sense* soweit zum Opfer zu bringen, daß er seine Gefühlsmarotte verbarg, statt sie literarisch zur Schau zu stellen. Mit einem Worte: will man dem Dichter nicht bewußte, sinnlose Beeinträchtigung der Wirkung seines unvergleichlichen Werkes aufmutzen, so bleibt eine einzige Deutung des Sachverhaltes übrig: man muß annehmen, daß die Spanier, welchen er zunächst den Don Quixote schenkte, entweder sein ästhetisches Gefühl teilten und für den Reiz der blonden Schönheit gleichfalls volles Verständnis besaßen oder sich wenigstens gleichgültig in diesem Stücke verhielten. Der Jubel war also verfrüht; die Hoffnung auf einen Triumph der Rassentheorie ist zu Wasser geworden.

Selbstverständlich machen die Nachweisungen v. Schißels der Germanenhypothese einen weiteren bösen Strich durch die Rechnung; denn die Behauptung, daß alle, auch die mittelmäßigsten Vertreter des griechischen Romans, die in dem fraglichen Punkt mit Cervantes übereinstimmen, verkannte Deutsche gewesen seien, dürfte sogar vom Standpunkte Woltmanns aus ein wenig gewagt scheinen. Allein aus jenen literarhistorischen Nachweisungen leuchtet ungemein scharf und deutlich ein Umstand hervor, der auch schon bei Cervantes auffällt und der für sich allein zur Widerlegung der Rassentheorie, insoferne sie sich des Faktums dieser poetischen Schilderungen bemächtigt, genügen würde, während er gleichzeitig eine Fährte darstellt, deren Verfolgung wenigstens die positive Seite des Gegenstandes erklärt. Sind die blonden Heldinnen ein Ausdruck der Überzeugung von der höheren Vollkommenheit der blonden Rasse oder ist ihre Zeichnung eine Folge der Tatsache, daß der Poet selbst zu dieser Rasse gehört hat, dann muß jedermann fragen, weshalb denn nicht auch die Helden blond und blauäugig geschildert werden. Da dies aber nicht der Fall ist, da sich jene Charakteristik der körperlichen Erscheinung ausschließlich nur auf das weibliche Geschlecht beschränkt, so kann man wohl nicht umhin, sich vorzustellen, daß die Schilderungen mit einer Divergenz der Schätzungsweisen für männliche und weibliche Schönheit oder, was dasselbe be-

Digitized by Google

sagt, mit dem Vorhandensein eines spezifisch weiblichen Schönheitsideals in Zusammenhang stehen. Und so dürfte es sich in der Tat verhalten. Wenn Blondhaarigkeit in gewisser Hinsicht eine verhängnisvolle Gabe der Natur ist, weil die mit ihr verknüpften Eigenschaften (größere Vulnerabilität der Schleimhäute u. s. w.) eine vermehrte Disposition für Krankheiten, namentlich Tuberkulose begründen, so daß manche, die Lehren der Pathologie durch Ermittelungen der Statistik stützend und ergänzend, den blonden Menschen bereits auf den Aussterbeetat gesetzt sehen, so unterliegt es anderseits kaum einem Zweifel, daß einzelne dieser selben Eigenschaften, Zartheit, Weichheit und Weiße der Haut, von den europäischen und vielleicht auch ein paar außereuropäischen Völkern als Ingredienzien weiblicher Schönheit bewundert werden. Warum es für die ganze Völkergruppe solch ein gemeinsames weibliches Schönheitsideal gibt, infolgedessen der Satz des Epicharmus bei den untersten ethnologischen Einheiten zum Teil seine Gültigkeit einbüßt, also die negative Seite des Verhältnisses, bleibt allerdings noch immer Gegenstand einer eigenen Untersuchung, die durchzuführen jedoch nicht mehr im Plane dieser Abhandlung liegt. Hier genügt es einstweilen, das Ziel weiterer Forschung bezeichnet zu haben.

Fragt man aber schließlich, was aus der Anwendung des Satzes auf das ganze, große Gebiet der Zoologie oder Tierpsychologie wird, in welchem die evolutionistische Ästhetik ihn zur Geltung bringen will, so kann die Anwort nicht schwer fallen. Die voranstehenden Erörterungen hätten sich viel einfacher gestalten können, wenn sie, anstatt von dem Problem und den prinzipiell möglichen Lösungsversuchen zu der besten, plausibelsten Erklärung zu kommen, an diese, ohnedies geschichtlich gegebene Lösung angeknüpft hätten, und selbst bei Wahl des ersteren Verfahrens hätte viel Mühe erspart werden können, wenn das Feld eingeschränkt, der Ausgang von völkerpsychologischen Tatsachen statt von tierpsychologischen Fiktionen genommen worden wäre. Schlug ich trotzdem jenen Weg ein, so leitete mich eine doppelte Absicht. Erstens wollte ich zeigen, daß, wenn die Regel der Eigengattungsschönheit auch für die Tiere, wenigstens für die Arten mit freier Gattenwahl allgemein gilt, dessenungeachtet in sehr vielen Fällen die bedenklichen Auffassungen der biologischen Ästhetik zu entbehren sind, weil in diesen Fällen die Erscheinung aus den Buffier-Buffonschen Gesichtspunkten vollkommen verständlich würde. Zweitens aber und hauptsächlich kam es mir darauf an, die Willkür jener Prämisse selbst, der Ausdehnung des Satzes des Epicharmus über das ganze Gebiet der sexuell wählenden Tierarten, sichtbar und sozusagen fühlbar zu machen. Gelegentlich habe ich das Drollige der aus der zu großen Weite der Voraussetzungen und aus der zu vollständigen

Digitized by Google

Parallelisierung des menschlichen und des tierischen Schönheitssinnes sich ergebenden Fragestellungen ausdrücklich betont; sollten aber auch andere Formulierungen, Bezugnahmen auf bestimmte Fakta des Tierlebens und dergleichen den Leser seltsam und wunderlich angemutet haben, so entsprach dies durchaus meinen Intentionen. Je wunderlicher, desto besser, d. h. ein umso stärkeres Bewußtsein von der Kühnheit und Unwahrscheinlichkeit der populären Annahmen gelang es mir hervorzurufen. Es gibt Hypothesen, die als vortreffliche Gebilde erscheinen, wenn man sie von weitem betrachtet; rückt man ihnen aber auf den Leib und faßt man ihre Züge genau ins Auge, so wird aus dem wohlgebildeten Antlitz eine Fratze und die korrekten Gestaltungen wandeln sich in Monstrositäten um. In der leichten, brillanten Skizzierung eines Nordau oder Max Burckhard wirkt die Erklärungsweise der biologischen Ästhetik, die Idee der Geschmacksselektion geradezu faszinierend, sowie auch die Regel der Eigengattungsschönheit, eine der Grundlagen dieser Ästhetik, sofern sie ihr ein Gebiet für ihre Erklärungen zuweist, schon in der uralten Formel des Epicharmus für den gemeinen Mann vollste Überzeugungskraft hat. Versucht man aber jenes Erklärungsprinzip und diese Regel im einzelnen durchzuführen, dann ändert sich die Situation, und mit ärgerlichem Erstaunen findet man sich in ein Netz der schlimmsten Ungereimtheiten verstrickt. Darum hat es auch gar keine Bedeutung, wenn in einer Reihe von Fällen die Buffonsche Betrachtungsart versagen sollte, weil hier die Bedingungen für die Aktion des Gewohnheitsfaktors fehlen: der Satz des Epicharmus ist kein allgemeines Axiom und die Gattenwahl der Tiere kann ebensogut von den Empfindungsgefühlen niederer, chemischer Sinne geleitet sein, als unter der Herrschaft ästhetischer Eindrücke stehen. Zu bestimmen, ob und inwieweit sich das Feld der wirklichen Geltung des Satzes umgrenzen läßt, ist wieder nicht meine Sache; ich habe auch nach dieser Richtung nicht Lösungen bieten, sondern auf Probleme hinweisen wollen. Vor allem aber wollte ich dartun, daß heikle, verwickelte, vielleicht unlösbare Probleme da in der Tat vorliegen, wo die große Menge die selbstverständlichsten Dinge sieht.

Digitized by Google

Bemerkungen.

Die Bedeutung der Photographie für die Malerei.

Daß die im Publikum verbreitete Ansicht, es werde demnächst die Malerei durch die Farbenphotographie verdrängt werden, völlig grundlos ist, braucht wohl in dieser Zeitschrift nicht erst näher erörtert zu werden. Genügt es doch, an die Erscheinung des sogenannten subjektiven Farbenkontrastes zu denken, um sofort zu sehen, daß die photographische Technik niemals im stande sein wird, in jeder Hinsicht und überall die Hand des Malers, oder vielmehr sein Auge zu ersetzen.

Auch darum handelt es sich nicht, wie die schwarz-weiße Liebhaberaufnahme heute mehr und mehr bei den Malern als Hilfsmittel in Anwendung kommt, als teilweiser Ersatz der Studien oder Skizzen. Der Einfluß, den der Momentapparat hierin allmählich auf die Maler gewonnen hat, läßt sich nicht mehr ableugnen. Da die Photographie bisher nur für die Festlegung der Form-, allenfalls noch der Licht- und Schattenverhältnisse in Betracht kommen konnte, so ist es klar, daß die Mängel der Aufnahmen sich besonders da bemerkbar machen mußten und müssen, wo es sich um zeichnerisch ungenügend durchgebildete Künstler handelt, deren es ja bei dem augenblicklichen Vorherrschen gewisser die Zeichnung gering schätzender Richtungen in der Malerei nicht wenig geben soll. Ich möchte bloß einige typische Beispiele erwähnen, die sich immer und immer wieder dem aufmerksamen Beobachter aufdrängen. Vor allem Landschaften, in denen ein Bach oder Fluß sich aus dem Vordergrunde in die Tiefe hineinzieht. In einer Unzahl von Fällen wird der Betrachter, sofern er Gefühl für Linienperspektive besitzt, eine nach vorn zu unverhältnismäßig rasch wachsende Erweiterung des Flußbettes bemerken: man könnte oft meinen, hier ergieße sich der Bach oder Fluß in einen Teich, See oder dergleichen, was jedoch in Anbetracht des sonstigen Aufbaus des Bildes nicht angenommen werden darf. Die Erklärung dieser, wie gesagt, sehr häufigen Erscheinung liegt nahe: ein jedes photographisches Jahrbuch liefert sie uns, indem es eine Menge Bilder über dasselbe Thema und mit demselben merkwürdigen Anschwellen des fließenden Wassers im Vordergrunde enthält. Es handelt sich eben um die unangenehme Eigenschaft der Weitwinkelobjektive, die ja meist in der Momentkamera verwendet werden, eine sogenannte übertriebene Perspektive zu geben, die Dimensionen in der Nähe allzu rasch zu- und in der Ferne allzu schnell abnehmen zu lassen. Die kritiklose Benutzung solcher Aufnahmen wiederholt dann im gemalten Bilde dieselbe übertriebene Perspektive. Ähnlich verhält es sich bei Gruppenbildern: Personen, die sich beispielsweise an der Hand halten, müßten oft, dem unmittelbaren Gesichtseindrucke nach, mindestens 4—5 m voneinander entfernt stehen. Bei nach vorn gekehrten, sich bäumenden Pferden erscheinen die Vorderhufe oft so groß wie der Kopf des Reiters: der Momentapparat hat wiederum die Größe der ihm näheren Hufe stark übertrieben und den Künstler zur Wiederholung des Fehlers im Bilde verführt.

Da eine solche Beeinflussung der Künstler durch die Photographie ausschließlich eine Frage des zeichnerischen Könnens und des Formensinnes ist, so darf sie

Digitized by Google

keineswegs zu den konstanten Faktoren gerechnet werden, die auf die Entwickelung der Malerei einwirken. Dergleichen beständige Einwirkungen kann diese nur von objektiven Tatsachen erfahren, von Tatsachen, die, völlig unabhängig von subjektiven Eigenheiten der Künstlernatur, etwa den Charakter der betreffenden Kunst unter allen Umständen modifizieren oder ihren Wirkungskreis einschränken. Die Rolle eines solchen Faktors dürfte meines Erachtens eine der neuesten Errungenschaften der Photographie übernehmen. Das langumstrittene Problem der Photographie in natürlichen Farben ist, wenigstens grundsätzlich, gelöst. Nachdem schon längere Zeit, namentlich zu Reproduktionszwecken, das indirekte Verfahren der Dreifarbenphotographie in Gebrauch war, das mit drei getrennten Aufnahmen in den Grundfarben Gelb, Blau, Rot, oder besser, deren Komplementärfarben Violett, Orange, Grün, arbeitete: ist nunmehr auch das direkte Verfahren ausgearbeitet worden, mit dessen Hilfe die Farbenwerte des Aufnahmeobjektes unmittelbar und durch eine einzige Platte nachgeahmt werden. Gleichviel ob in der Folge sich das Lumièresche Prinzip des Stärkemehl-Rasters mehr bewähren sollte, oder das Neuhaußsche Ausbleichverfahren, oder endlich eine Ergänzung des ersten durch das zweite (die Lumièresche Methode ist nur für in der Durchsicht zu betrachtende Glasplatten anwendbar), jedenfalls handelt es sich jetzt bloß noch um die Vervollkommnung der Wege und Mittel; diese selbst sind uns in die Hand gegeben, und jene Vervollkommnung dürfte nicht lange auf sich warten lassen, bei dem Stande unserer modernen Chemie und Technik.

Dies Auftreten der Farbenphotographie ändert sehr wesentlich das Verhältnis der Photographie zur Malerei. Die Arbeitsbedingungen und Arbeitsmittel auf beiden Gebieten werden dadurch fast dieselben. Während ehedem höchstens von einem Wettbewerb der Photographie mit den Radierungen oder Kreidezeichnungen die Rede sein konnte, erwächst nun in der farbigen Naturaufnahme eine Nebenbuhlerin auch für die Malerei. Während früher der Maler, auch wenn er Formen und Anordnung der Photographie entlieh, noch immer an selbständiger Arbeit in der Wiedergabe der Farben genug zu leisten hatte, bleibt ihm von nun an auch in dieser Richtung fast alles erspart: er hat die Möglichkeit, nicht nur mehr Kontur und Lichtwerte zu »kopieren«, sondern auch fast alles das, was er sonst nur durch mühsames Beobachten, Vergleichen und Suchen auf Studienblättern festhalten konnte. Ich sage: fast alles, weil gewisse Forderungen, z. B. Wiedergabe des oben erwähnten subjektiven Kontrastes, von der Photographie aus naheliegenden, nicht zu beseitigenden Gründen niemals erfüllt werden können. Da jedoch die subjektiven Kontrastfarben bloß bei intensiver Beleuchtung oder starker Sättigung der Farben bemerkbar werden, so lassen sich weite Gebiete landschaftlicher und sonstiger Sujets denken, auf denen die »Beobachtungstreue« des photographischen Apparates derjenigen des Farbenkünstlers tatsächlich in allem überlegen oder mindestens ebenbürtig sein dürfte. Hieraus folgt nun zwingend, daß die farbige Photographie zwar nie die Malerei überhaupt, nie die Malerei als Kunst ersetzen kann, wohl aber gewisse Richtungen derselben, d. h. sie kann die Malerei nur in dem Falle ausschalten und überflüssig machen, sofern diese grundsätzlich sich darauf beschränkt, was die Farbenphotographie in hohem Grade leisten kann, oder genauer, ohne Frage in kurzer Zeit wird leisten können — nämlich darauf, genau und sklavisch die Natur nachzuahmen, alle »Ideen« und »Vorstellungen« auszuschalten. Sollte man geltend machen, daß die Schärfe und die Details der Photographie durch zu starke Betonung der Einzelformen es niemals zu demjenigen Gesamteindrucke, zu den eigentümlichen Reizen kommen lassen würden, die uns z. B. impressionistische Bilder zu bieten vermögen, so ist darauf zu entgegnen, daß

Digitized by Google

neuerdings auch die photographische Technik Bilder zu erzeugen vermag, die weder scharfe Linien noch bestimmt abgegrenzte Formen enthalten. Jeder photographische Almanach weist genug an Gummi-, Pigment- und Öldrucken auf, bei deren verschwimmenden Formen und duftigen Fernen kaum mehr von einer »Liniensprache« die Rede sein kann, die vielmehr ebenfalls nur noch Kombinationen von helleren und dunkeln Flecken darstellen. Nimmt man die Möglichkeit hinzu, von vornherein und mit Absicht das Bild unscharf einzustellen, so ergibt sich eine ganze Reihe von Mitteln, auf mechanischem Wege Positive herzustellen, die manchen impressionistisch empfundenen Kohlestudien und Radierungen *au vernis mou* täuschend ähnlich sehen. Und der Übergang vom Schwarz-Weiß zum Bunten dürfte daran wohl wenig ändern.

Zwar läßt sich nicht ableugnen, daß farbige Naturaufnahmen im Vergleich mit Öl- oder Aquarellstudien immer fade und kraftlos aussehen, doch muß man hier, will man gerecht sein, dem folgenden Umstande Rechnung tragen. Der Maler oder Aquarellist, der eine sonnige Landschaft malt, zieht von Anfang an die veränderten Bedingungen in Betracht, unter denen sein Bild gesehen werden wird: die Darstellung des sonnenbeleuchteten Naturausschnittes vor ihm wird so aufgehängt werden, daß nur zerstreutes, also kaltes Licht sie treffen kann, deshalb muß er die warmen Farben, die sonnenbeschienenen Partien noch wärmer geben, als sie in Wirklichkeit sind, damit sie nicht zu mehr oder minder grauen Tönen gebrochen werden. Der Photograph, der seine Aufnahme ebenfalls im warmen Sonnenlicht machte, verfügt über kein Mittel, um der lähmenden Wirkung des zerstreuten Lichtes zu begegnen, darum dürften Aufnahmen in natürlichen Farben nur bei demselben Lichte betrachtet werden, bei dem sie aufgenommen wurden — es überrascht einen oft, wenn man solch eine Dreifarbenphotographie in direktes Sonnenlicht bringt, und nun plötzlich die Farben aufleuchten und zu frappanter Naturtreue erwachen, während jene Studien, in dasselbe Sonnenlicht gelegt, übertrieben, unnatürlich grell aussehen würden, da sie für andere Beleuchtung bestimmt wurden.

Was ich sagen wollte, ist kurz dies: nach Erfindung der direkten Farbenphotographie müssen im Kampf gegen diese ihre begünstigtere Nebenbuhlerin alle diejenigen Richtungen der Malerei untergehen, die nur »ungeschminkte« Wiedergabe des Sinneseindruckes bezwecken. Je mehr dagegen »Stimmungen«, geistige, subjektive Momente bei der Entstehung eines Bildes mitwirkten, desto weniger gehört dies zu den eben erwähnten Arten der Malerei — es ist dann eben nicht mehr reine Nachahmungskunst, sondern mehr oder weniger Ausdruckskunst. Solche Bilder werden durch jenes Gesetz geschützt, das in der These Darwins ausgedrückt ist: »Der Kampf ums Dasein ist am heftigsten zwischen Individuen und Varietäten derselben Art«. Mit anderen Worten: die zukünftige Farbenphotographie wird durch die Tatsache ihres Daseins jene Ansprüche endgültig wegräumen, die der extreme Naturalismus auf den Namen Kunst erhebt und die seit jeher von jeder gesunden Ästhetik als unberechtigt zurückgewiesen, aber nicht tot gemacht werden konnten. Von nun an, da das Streben des Naturalismus ebenso vollkommen, doch weit einfacher und rascher auf optisch-chemischem Wege erfüllt werden wird, dürfte nur noch die Malerei Lebensrecht besitzen, die das ist und sein will, was alle Kunst ist — Aussprache eines Seelischen unter Verwendung der Bilder der Wirklichkeit als Alphabet.

Die Lösung des alten Streites in diesem Sinne hätte nicht allein praktische Bedeutung für die Malerei selbst, sondern auch theoretischen Wert für die Ästhetik überhaupt. Wie die »Geschichte der Kunst« fast stets nur die bildende Kunst berücksichtigt, so gehen die meisten ästhetischen Abhandlungen nur von Werken der Malerei und Plastik aus, und so steht und fällt der Begriff des Naturalismus über-

Digitized by Google

haupt mit dem der naturalistischen Malerei. Denn diese war die einzige Kunst, deren Stoff und Mittel die Beschaffung konkreter Beispiele für die naturalistische Theorie ermöglichten, während die übrigen Künste schon ihrem Wesen nach keine bloßen Nachahmer der Natur sein konnten. Für Musik und Architektur leuchtet dies wohl ohne weiteres ein; es trifft aber auch bei der Dichtung und Skulptur zu. Wenn in der Malerei auch der roheste Naturausschnitt, auf Leinwand oder Papier verpflanzt, immer noch als Bild gelten kann, hat es wohl noch nie einen Roman, ein Drama gegeben, das einen bestimmten Zeitabschnitt des wirklichen Lebens ungekürzt und ungesichtet wiedergab — ein solches Verfahren müßte immer (allerkürzeste Begebenheiten vielleicht ausgenommen) ein trostloses Einerlei, ein Gewimmel nichtssagender, anfangs- und endloser Episoden ergeben, jedenfalls eine für den geduldigsten Leser unverdauliche Kost. Wo aber gekürzt und gesichtet werden muß, da kann es nur nach einem bestimmten Plane, nach einer gewissen Idee geschehen, da drängt sich, bewußt oder unbewußt, ein subjektives, ein idealistisches Moment ein. — Die Skulptur, auch die polychrome, kann höchstens durch die Form auf treue Naturnachahmung ausgehen, die Farben des Originals dürfen nicht mehr als angedeutet werden — dies beweist jedes Wachsfigurenkabinett auf dem Wege der *deductio ad absurdum*.

Odessa. Max Foth.

Besprechungen.

Leonard Nelson, Über wissenschaftliche und ästhetische Naturbetrachtung. (Sonderabdruck aus den »Abhandlungen der Friesschen Schule«, II. Bd., 3. Heft. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1908.)

Leonard Nelson, der eifrigste Streiter unter den Erneuerern der Friesschen Philosophie, orientiert uns in dem vorliegenden kurzen, klargegliederten Aufsatz über die Stellung, die diese jüngste und selbstbewußteste philosophische Schule dem Problem der Ästhetik gegenüber einnimmt. In diesen Tagen, wo das Evangelium der Reizsamkeitsepoche schon zu einer Wahrheit von gestern geworden ist und klassizistische Neigungen überall in der Luft liegen, erhält dieser Wiederbelebungsversuch nachkantischer klassischer Ästhetik ein besonderes Interesse. Das Unmoderne des von Nelson eingenommenen Standpunktes hat einen Reiz, dem man sich im Tagesstreit ästhetischer Theorien gerne hingibt. Es überkommt einen bei der Lektüre dieser mit der »glänzenden Trockenheit« Kants geschriebenen kleinen Schrift das Gefühl, als ob die Ästhetik, zum Objekt psychologischer Sophisterei und Kleinkrämerei herabgewürdigt, nach diesem Niederstieg ins Menschlich-Allzumenschliche nun wieder reuig in die Arme der reinen Philosophie zurückkehre. Sie entschwebt dem irdischen Gesichtskreis und strahlt fern im keuschen Lichte der Idee, leuchtend aber nicht wärmend. Mit derselben Erbauung, mit der wir etwa Schillers ästhetische Schriften lesen, geben wir uns dem Genuß dieser metaphysischen Auffassung des Schönen hin. Denn der Geist Kants hat es an sich, daß er allem, dem er sich mitteilt, eine Weihe gibt, die jeden vorlauten Widerspruch zurückdrängt und uns empfänglich stimmt. Diese Atmosphäre der Lauterkeit weiht auch Nelsons feine

Digitized by Google

Ausführungen über »wissenschaftliche und ästhetische Naturbetrachtung«. Zugleich gibt sie ihnen eine sozusagen historische Distanz, die sie jeder Diskussion mit den Waffen des Tageskampfes entrückt.

Der Gedankengang Nelsons ist etwa folgender. Der Sphärengesang, den ein glückliches Zeitalter ästhetischer Weltansicht einst hörte, ist verklungen. Die Natur, die den Griechen noch ein organisches Kunstwerk war, ist durch die Wissenschaft entgöttert zum mechanischen Wunderwerk geworden, in dem nicht mehr die lebendige Schönheit, sondern das Gesetz zur Bewunderung zwingt. Nur noch in Metaphern und lyrischen Gefühlsergüssen führt die ästhetische Auffassung des Naturorganismus ein verschämtes Dasein. Doch diese voreilige Degradierung der ästhetischen Naturbetrachtung wird durch die von Kant eingeleitete Einsicht in die relative Wesensart wissenschaftlicher Erkenntnis wieder revidiert und zurückgenommen. Das Wissen um die Beschränktheit und Unvollendbarkeit unserer menschlichen Erkenntnis macht uns von neuem reif für die ästhetische Beurteilung des Naturbildes. Ohne Resignation und ohne dualistische Beschwerden erkennen wir nun das Zusammengehörigkeits- und Ergänzungsverhältnis beider Arten von Naturbetrachtung. Nicht in unsauberer Verquickung, sondern in reinlichem Nebeneinander zeigen sie sich unserer gereiften Erkenntnis.

Für die wissenschaftliche Naturbetrachtung hat das einzelne Naturobjekt nur insofern Interesse, als es, aus Anschauung und Begriff zum Gegenstand der Erkenntnis geworden, das allgemeine Gesetz verkörpert. Das Wesentliche der ästhetischen Weltanschauung besteht dagegen im Stehenbleiben bei der Anschauung, in der Würdigung des Einzeldings als selbständige, aus der mechanischen Verkettung des Ganzen herausgelöste Erscheinung. Wir kommen also bei der ästhetischen Betrachtung dem »Ding an sich« nahe. Dem »Ding an sich« können wir aber immer nur durch eine Idee nahekommen. Denn Idee ist allgemein »eine Vorstellung, deren Gegenstand in keiner bestimmten Erkenntnis angetroffen werden kann«. Diese Idee kann nun logischer und ästhetischer Art sein. Indem wir die Schranken, die an unserer Erkenntnis haften, aufgehoben denken, kommen wir dem »Ding an sich« durch die logische Idee nahe. Indem wir bei der Anschauung stehen bleiben und jeder begrifflichen Fassung ausweichen, bekommen wir dagegen eine anschauliche Vorstellung des »Ding an sich«. Begriffe, die keine anschauliche Bestimmung zulassen, sind also logische Ideen, anschauliche Vorstellungen, die keine begriffliche Bestimmung zulassen, dagegen ästhetische Ideen.

Die Welt ist nur solange gesetzmäßig, als wir einen archimedischen Punkt haben, von dem aus wir sie betrachten. Dieser archimedische Punkt aber ist, wo wir ihn auch nehmen, immer und ewig zufällig und willkürlich. Diese Zufälligkeit macht die Gesetzmäßigkeit des Weltganzen zu einer Fiktion und schafft Raum für die ästhetische Naturbetrachtung, die bei der Anschauung des zusammenhanglosen und vom Begriff entkleideten Einzelobjektes stehenbleibend zur Anerkennung dieser ursprünglichen Zufälligkeit genötigt ist. Doch dieses anschauende Innewerden des Objekts in seiner ursprünglichen Zufälligkeit ist nur eine notwendige Bedingung, nicht das Ganze des ästhetischen Aktes. »Der Gehalt der Anschauung muß zur Einheit eines Ganzen zusammenstimmen, um ästhetische Bedeutung zu gewinnen. Das Schöne muß die einheitliche Form eines individuellen Ganzen haben, durch die es sich isoliert aus dem unendlichen Flusse der Erscheinungen. In dieser Form liegt der wahre Zauber des Schönen. Dieser Zauber beruht darauf, daß die Dinge dem Bedürfnis unserer Vernunft nach Einheit da entgegenkommen, wo wir es nicht erwarten konnten; daß sie zu diesem Bedürfnis zusammenstimmen, ohne daß sich die Notwendigkeit eines solchen Zusammenstimmens einsehen ließe.« Und

Digitized by Google

doch beweist der apodiktische Charakter des ästhetischen Urteils, daß irgend ein allgemeines Prinzip zu Grunde liegen muß. Da dieses Prinzip in unserer Naturerkenntnis nicht anzutreffen ist, kann es nur in den Ideen zu finden sein. Und zwar müssen in dunkler Weise doch die logischen Ideen von dem »Ding an sich« bei der Bildung des ästhetischen Urteils wieder wirksam sein und die ästhetische Idee vervollständigen. »Die logischen Ideen werden der ästhetischen Naturbetrachtung in analoger Weise zu Grunde liegen wie die Verstandesgesetze der theoretischen Naturbeurteilung. Während aber die theoretische Unterordnung der Erscheinungen unter ein Gesetz durch einen Schluß vermittelt wird, vermittelt in der ästhetischen Beurteilung ein bloßes Gefühl die Beziehung der Erscheinungen auf die Ideen.«

Die wissenschaftliche Naturbetrachtung schließt also die ästhetische nicht aus, vielmehr ergänzen sich beide Arten. Durch die Existenzberechtigung der einen ist auch die Existenzberechtigung der anderen bedingt. Doch dieses Ergänzungsverhältnis erlaubt keine Verquickung. Nur methodenscharfe Scheidung der beiderseitigen Wesenscharaktere kann beiden zu ihrem Recht verhelfen. Nelson schließt bezeichnenderweise mit einer Verurteilung der romantischen Naturanschauung, deren eigentliches Wesen er in dieser unstatthaften Verquickung sieht, weil sie »in einer Vereinigung und Durchdringung der ästhetischen mit der theoretischen Weltansicht das wahre Ideal einer harmonischen Geistesbildung gesucht hat«. Und kein anderer als Goethe hat mit seinen naturwissenschaftlichen Ideen dieses Mißverständnis der Romantiker inauguriert. Mit dem bekannten Einwurf, den der Kantianer Schiller bei der ersten Begegnung mit Goethe gegen dessen Vorstellung von der Urpflanze machte: »Das ist keine Erfahrung, sondern eine Idee«, ist die ganze Situation beleuchtet und die Wurzelkrankheit romantischer Weltansicht gekennzeichnet.

Ein solcher Zwang zur Selbstbesinnung ist auch das eigentliche Ziel der methodenstrengen Friesschen Schule. Wir verstehen sie und die Lauterkeit ihrer Absicht, wir verstehen aber auch die impulsive Gereiztheit und Empörung, mit der Goethe, dessen ganze innere Harmonie vielleicht auf einer solchen Selbsttäuschung basierte, diesen kalten Einwurf zurückwies. Das Problem Kant-Goethe, das man neuerdings zu verkleistern und zu verwischen sucht, wird immer lebendig bleiben, denn es ist verankert im tiefsten Dualismus unseres Seins.

München.

Wilhelm Worringer.

H. Stadelmann, Psychopathologie und Kunst. (Mit acht Bildtafeln nach Werken von Goya, Blake, Rops, Beardsley, Munch, Behmer, Doms, Kubin. München, R. Piper & Co., 1908.)

Ein für künstlerische Dinge interessierter Psychiater rückt in diesem anspruchslosen, leicht lesbaren Versuch die psychische Atmosphäre genialen Schaffens in eine neue, überraschende Beleuchtung. Das Positive seiner Ausführungen ist mit wenigen Sätzen umschrieben. Stadelmann sieht die Aufgabe der Psychopathologie darin, das Wesen der gesteigerten Reizbarkeit des Gehirns zu analysieren, durch das die größere Intensität des inneren Erlebens beim genialen Künstler bedingt ist. Die Möglichkeit einer solchen Analyse ist mit der Erkenntnis gegeben, daß alle anormalen seelischen Vorkommnisse Analogien im normalen seelischen Geschehen haben. Das Analogon zur gesteigerten Gehirntätigkeit des Genies sieht Stadelmann in den Erscheinungen, die beim normalen Menschen durch die allmähliche Ermüdung des Hirns nach allzu angestrengter geistiger Tätigkeit hervorgerufen werden. Denn dieser Ermüdungsverlauf hat zwei unterschiedliche Stadien, von denen meist nur

Digitized by Google

der zweite bewußt wird. Dem Zustand herabgesetzter Reizbarkeit, den wir eigentlich als Müdigkeit empfinden, geht ein früheres Stadium voraus, das gerade durch die gesteigerte Reizbarkeit gekennzeichnet wird. »Wenn das Gehirn durch Arbeit zu ermüden beginnt, wird es reizbarer; es ist im stande, mehr Arbeit zu leisten als zu Beginn der Geistesarbeit. Es wird regsamer und empfindsamer. Diese größere Empfindsamkeit hält eine Zeitlang an und macht dann einem entgegengesetzten Vorgang Platz. Das Organ wird allmählich unempfindsam für Reize. Dieser Vorgang ist der Vorgang der Ermüdung.« Die besondere Natur der gesteigerten Reizbarkeit wird durch den Hinweis beleuchtet, daß der Ermüdungsprozeß ein Vorgang physiko-chemischer Art ist. »Wir haben es bei der Ermüdung mit Kräften zu tun, deren Wirkung als ähnlich aufzufassen ist derjenigen eines Giftes, eines Reiz- oder Rauschmittels.« Damit kommen wir dem Problem genialer Geistestätigkeit näher: der geniale Mensch unterscheidet sich vom normalen dadurch, daß sein durch Veranlagung feineres und schwächeres Gehirn leichter zur Ermüdung reizt und deshalb schneller in jenen Zustand gesteigerten Reagierens auf die Eindrücke der Außenwelt, gesteigerter Assoziationsfähigkeit, gesteigerten seelischen Erlebens gelangt. Damit rückt das Gefühlsleben des Genialen in die Sphäre psychotischer Erscheinungen. Von der Psychose trennt die geniale Veranlagung nur jene synthetische Kraft, die alle dissoziativen Elemente in der Gestalt des Kunstwerkes wieder vereinigt. Fällt diese Kraft weg oder ist sie unzulänglich, so ist der nackte Tatbestand der Psychose gegeben. Nur im Werk befreit sich der geniale Künstler von der Gefahr der Psychose, die ihn ständig umgibt. Die seelischen Krisen, von denen uns die Biographen der großen Schaffenden erzählen, sind meist Krisen der Auseinandersetzung zwischen genialen und psychotischen, gestaltenden und zersetzenden Elementen. Und nicht immer bleibt den ersteren der Sieg. Wenn sie unterliegen, dann folgt oft auf das erste Stadium der Ermüdung das zweite Stadium, die herabgesetzte Reizbarkeit, d. h. die geistige Verblödung.

Diese hypothetischen Darlegungen Stadelmanns erscheinen mir trotz ihrer oft unklaren und umständlichen Fassung sehr wertvoll und anregend. Zumal sie ja nur als ein Beitrag zum Problem Genie und Wahnsinn, nicht als seine Lösung angesehen werden wollen. Die Unterscheidung der beiden Müdigkeitsstadien ist meines Wissens neu und die daraus gezogenen Schlußfolgerungen eröffnen zweifellos bedeutsame Perspektiven, die uns der Lösung des Problems näherbringen. Auch in den angefügten Belegen und Exempeln gibt Stadelmann manchen fruchtbaren Gedanken, manchen anregenden Hinweis. Wenn auch dieser Teil als Ganzes der Größe des Problems gegenüber etwas matt und unzulänglich wirkt. Jedenfalls sind wir dem Verfasser dankbar, daß er die Erfahrungen seiner praktischen Tätigkeit diesem meist von subjektiv interessierten Laien bearbeiteten Gebiet zu Gute kommen ließ und daß er dabei eine Diskretion und einen Takt an den Tag legte, den die zweifellos gewichtigeren und umfangreicheren Arbeiten seiner als Autorität auf diesem Gebiet bekannten Kollegen manchmal vermissen ließen. Der naheliegenden Gefahr radikalen Verallgemeinerns weicht Stadelmann glücklich aus. Die obengenannten interessanten Reproduktionen begleiten die Gedankengänge Stadelmanns in aufklärender Weise und umgrenzen zudem durch ihre Auswahl das kleine Gebiet der Kunst, auf dem allein eine solche psychopathologische Untersuchungsmethode am Platze ist.

München. Wilhelm Worringer.

Digitized by Google

Max Diez, Allgemeine Ästhetik. Leipzig, G. J. Göschen, 1906. 8°. 180 S.

Wenn ein Autor es unternimmt, auf 180 Seiten eine ganze Ästhetik zu bieten und dabei selbst auf so spezielle Fragen eingeht wie etwa das Charakteristische in Licht und Farbe oder die verschiedenen Richtungen der Malerei, Dichtkunst u. s. w., so liegt die Gefahr sehr nahe, daß bei der verwirrenden Fülle der Probleme die einzelnen nicht mit der nötigen Schärfe hervortreten, und die Beweisführungen — nur kurz angedeutet — nicht die wünschenswerte Überzeugungskraft besitzen. Nur ein Meister der Darstellung könnte eine derartige Schwierigkeit überwinden. Diese steigert sich aber noch, wenn es sich um eine elementare Einführung handelt, die den Anspruch auf Allgemeinverständlichkeit erhebt. Und dieser Fall liegt hier vor, worauf bereits die Stellung unseres Büchleins in der bekannten Sammlung Göschen hinweist. Man kann ja über Wesen und Aufgabe einer Einführung in die Ästhetik verschiedener Ansicht sein. So wäre es nicht unpassend, mit Künstlerschriften — etwa Goethe, Hebbel, Grillparzer — zu beginnen, was reiche Anregungen bieten und vielleicht am ehesten das Interesse entfachen würde, obgleich die Erwägung dagegen spricht, daß derartige Schriften nur von bereits Vorgeschulten mit größerem Nutzen gelesen werden können, weil der Laie ihnen zu kritiklos gegenübersteht. Man könnte auch mit der Lektüre eines monumentalen Werkes den Anfang machen, das einen Markstein in der Geschichte der Disziplin bedeutet und vermöge seiner glücklichen Darstellung dem Verständnis keine allzugroßen Schwierigkeiten bereitet — etwa Fechners »Vorschule der Ästhetik« —, doch steigt hier die Gefahr auf, daß der Leser unter dem Banne einer so energischen Persönlichkeit leicht in Einseitigkeit und Dogmatismus verfällt. Es bietet sich noch eine dritte Möglichkeit, die mir als die geeignetste erscheint: man wähle ein Werk, das mit der nötigen Gründlichkeit und Vorsicht die wichtigsten Probleme behandelt, auf die allgemeinen Zusammenhänge hinweist, über den Stand der Disziplin orientiert, durch geschickt ausgewählte Literaturangaben einem weiteren Studium hilfreich an die Hand geht und vor allem nicht unbewiesene Hypothesen als sichere Wahrheiten ausgibt. In diesem Sinn dünkt mir Dessoirs »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« Einführungsdienste leisten zu können. Volkelts »Ästhetik« ist für den Anfänger zu groß und breit angelegt, und das für den Fachmann höchst wünschenswerte Eingehen bis in die letzten Feinheiten eines Problems wäre für den Anfänger teils unnötig, teils verwirrend. Ich entsinne mich aber eines zweistündigen Ästhetik-Kollegs, das veröffentlicht eine vortreffliche Einführung bieten würde.

Man kann also verschiedene Ansprüche an eine Einführung stellen; aber darin werden sich doch wohl alle vereinigen, daß eine jede Einführung 1. leicht verständlich sein soll; 2. frei von unbewiesenen, kühnen Hypothesen; 3. genügend vorsichtig, um nicht statt allgemeinen Wahrheiten allgemeinen Vorurteilen zu dienen. Keiner dieser Anforderungen wird das vorliegende Buch gerecht. 1. Es ist die am schwersten verständliche Ästhetik der letzten Jahre, weil sie die spekulativste ist; dazu kommt noch eine unglückliche Vorliebe des Autors für bildliche Ausdrücke gerade an Stellen, wo Prägnanz dringend nottäte. So nennt er z. B. die Phantasie ein »Spielorgan«, spricht von »Stufen des Geistes«, wobei er ein »Reich des Naturgeistes«, eines »des objektiven Geistes« und eines »des unendlichen oder idealen Geistes« unterscheidet. Das Schöne wird eine »Bedingung der Selbstverwirklichung des Geistes«, der überhaupt in diesem Werke eine recht traurige Rolle spielt. (Man vgl. z. B. die Ausführungen über sein »Wesen«.) Es wäre nun verkehrt, zu meinen, all dies entspringe nur einer eigentümlichen Ausdrucksweise. Nein, dahinter steht die falsche, spekulative Methode, die aller Erfahrung Hohn spricht. Und das ist ein gewichtiger Mangel der wissenschaftlichen Seite des Werkes. 2. Unser Autor

Digitized by Google

arbeitet nicht nur mit Hypothesen, zu denen ihm die Erfahrung keine Veranlassung bietet, sondern auch mit willkürlichen Fiktionen. Dazu gehören seine verschiedenen Postulate, die apriorische Form des Schönheitsbegriffes, seine Meinung, daß »die philosophischen Wissenschaften das Apriorische selbst begreifen, indem sie es teleologisch auf den Zweck des Selbstbewußtseins zurückführen.« Eine Kritik hier zu geben scheint mir unnötig, denn diese Art von Philosophie hat sich selbst schon längst gerichtet. 3. Unser Autor hält vielfach Vermutungen für sichere, unumstößliche Wahrheiten. So glaubt er, der Satz, daß der Gegenstand der Poesie Handlung sein müsse, sei »unwiderleglich« und beruft sich dabei auf Lessing. Nun hat aber Lessing diesen Satz gar nicht so allgemein gefaßt, da er die Lyrik nicht in den Kreis seiner Betrachtungen zog. Und jedes wahrhaft lyrische Gedicht, das nur Gefühls- oder Stimmungsausdruck ist, widerlegt die allgemeine Geltung des Satzes. Ja aber selbst enger gefaßt gilt er nicht unbedingt, und vor allem repräsentiert er kein letztes, in sich einleuchtendes Gesetz, sondern erweist sich nur als Folge wichtigerer Gesetze (vgl. A. Marty: »Über Befähigung und Berechtigung der Poesie zur Schilderung von Farben und Formen« II. Anhang zu: »Die Frage nach der geschichtlichen Entwickelung des Farbensinnes«, Wien 1879). Noch ein anderes Beispiel mag meine Behauptung rechtfertigen: unser Autor meint, daß »naturgemäß« der Geschmack des Mannes »immer« die weibliche und der Geschmack des Weibes die männliche Schönheit sein wird, »wenigstens in Beziehung auf die organische Bildung«. Dies scheint mir — soweit die Kunst in Betracht kommt — völlig irrig, geschweige denn naturgemäß und ausnahmslos. Die große Begeisterung für die nackten griechischen Jünglings- und Männerstatuen ging doch von Männern (z. B. Winckelmann, Goethe) aus und wird vornehmlich von Männern genährt. Unser Autor muß da die reine, interesselose ästhetische Betrachtung irgendwie mit sexuellen Gefühlen verwechseln, denn es dünkt mir völlig klar, daß ein Mann ebensosehr das Kräftige, Starke, Trotzige einer männlichen Erscheinung lieben kann wie das Weiche, Sanfte, Zarte einer weiblichen.

So zeigt sich dies Werk völlig ungeeignet, in die Ästhetik einzuführen. Ja man kann nicht genug vor diesem Führer warnen, der durch seine Billigkeit und seine Stellung in einer so bekannten Sammlung sicherlich viel Anziehungskraft ausübt. Aber dem Buch kommt auch als Ganzem keine wissenschaftliche Bedeutung zu: ein schwächlicher Epigone aus der Zeit der wilden Spekulationen. Dazu steht manche recht gelungene Einzeluntersuchung in einem wohltuenden Gegensatz. So scheint mir der Autor etwas sehr Richtiges bemerkt zu haben, wenn er sagt: »der Genuß ist angenehm, aber der Gegenstand ist schön«, denn in der Tat klafft hier ein bedeutender Unterschied. Sehr anregend sind ferner seine Ausführungen über Zweckmäßigkeit, von denen ich nur folgendes erwähnen will: »Das Zweckmäßige wird nur dadurch schön, daß es unmittelbar von uns empfunden wird, oder es muß erscheinen, um schön zu sein. Die wirkliche Zweckmäßigkeit eines Gebildes kann schlechterdings nur durch ein System von Erfahrungen, Vergleichungen, Berechnungen, also durch einen Denkprozeß erkannt werden; würde man darüber nach der bloßen Erscheinung urteilen, so wäre man den größten Täuschungen ausgesetzt; dagegen muß der ästhetische Wert unmittelbar durch die Anschauung selbst, also durch ein Lustgefühl, welches diese erregt, zum Bewußtsein kommen.« Auch seine Untersuchungen über Farbenwirkung sind recht beachtenswert, wenn auch ihre Richtigkeit nicht ohne weiteres zugegeben werden kann. So ließe sich noch manche Einzelfrage aufzählen, zu deren Förderung Diez beigetragen hat. Daher müssen wir es bedauern, daß der Verfasser statt einer Reihe gründlicher und ausführlicher

Digitized by Google

Einzeluntersuchungen uns eine ganze Ästhetik schenkte, an der wir keine Freude finden können.

Prag. Emil Utitz.

Friedrich Theodor Vischer, Das Schöne und die Kunst. Zur Einführung in die Ästhetik. Festausgabe zur Erinnerung an Fr. Vischers Geburtstag. (3. Aufl.) Stuttgart u. Berlin 1907. 8°.

Zur Erinnerung an Friedrich Theodor Vischers hundertjährigen Geburtstag veranstaltet der Cottasche Verlag eine Neuauflage der von Vischers Sohn 1898 herausgegebenen Vorträge: »Das Schöne und die Kunst«. Diese Vorträge entstammen einer Zeit des abklingenden Interesses für die Ästhetik und für die Philosophie (um 1870). Sie wurden zum ersten Male gedruckt in einer Zeit, die soeben den Naturalismus in Kunst und Literatur überwunden hatte und nun suchend und fühlend sich nach führenden Prinzipien in der Ästhetik umsah; sie erscheinen jetzt wieder in einer Zeit des begeisterten Ästhetentums und des wiedererwachten philosophischen Interesses, in der Zeit einer sich vorbereitenden Regeneration innerhalb der Philosophie. Über Neu-Kantianismus und Neu-Schellingianismus hat die Philosophie jetzt ihren Weg gerade in der Richtung genommen, die sie dem Standpunkt nähert, von dem aus gesehen die Vorlesungen Vischers ihr eigentliches Wesen und ihre Bedeutung haben, dem der Hegelschen Philosophie.

Für den Historiker haben solche Neuauflagen von populären wissenschaftlichen Vorträgen aus früheren Zeiten einen besonderen Reiz und besonderen Wert. Er kann an ihnen die alte Zeit im Spiegel der neuen prüfen; und umgekehrt die neue im Spiegel der alten. Vergleicht er aber verschiedene Vortragszyklen verschiedener Zeiten miteinander, so erhält er ein Bild des Geistes des Publikums, wie er es sich deutlicher kaum wünschen kann. Denken wir z. B. an A. W. Schlegels populäre ästhetische Vorlesungen im Vergleich mit diesen. Wie viel mehr Philosophie und wie viel mehr ästhetisches Interesse und Verständnis kann der Romantiker voraussetzen als Vischer! Wie viel kühner kann er sich in spekulative Betrachtungen versenken, als es Vischer um diese Zeit tun darf! In seiner Ästhetik von 1846—1857 hatte Vischer noch ganz auf Metaphysik abgezielt, jetzt um 1870 herum darf er nur noch vorsichtig seine hypothetischen Weitblicke und letzten Gründe metaphysischer Erklärungsversuche geben. Und schon muß er sich polemisch und verteidigend gegen eine neue, sehr skeptische Zeit wenden. Es gilt nicht mehr, ein idealistisch-ästhetisch gerichtetes, von spekulativen Neigungen erfülltes Auditorium zu befriedigen; es gilt ein im wesentlichen für die Naturwissenschaft mit Hochachtung erfülltes, philosophisch gleichgültiger werdendes Publikum für »das Schöne und die Kunst« zu interessieren und dabei festzuhalten. Vischer tut dies mit großem Erfolg und Geschick, indem er die Grundbegriffe der Ästhetik klar macht und dabei in edelster Popularisierung seine Weltanschauung und die tieferliegenden Prinzipien der Kunst offenbart.

In dieser vorsichtig-voraussetzungslosen Weise und Interpretation liegt ein bleibender Wert der Vorlesungen. Sie eignen sich, wie kaum ein anderes Werk, dazu, den Anfänger in das Wesen und die Grundbegriffe der Ästhetik einzuführen, ein historisches Verständnis vorzubereiten. Daß dieser dabei zunächst zum Parteimann für die spekulative Ästhetik geworben wird, schadet nichts. Es ist sogar wichtig, daß der Neuling zunächst ein möglichst weit gestecktes Ziel von möglichst hohem Standpunkt aus zu sehen meint oder zu ahnen bekommt, ehe er sich der historischen Kritik in ihrem Wechsel von Bejahen und Verstehen, Kritisieren und Verneinen anschließt. Für jeden Anfänger sind die Vorlesungen unbedingt wertvoll.

Digitized by Google

Was sie auch für die Geschichte der Ästhetik wertvoll macht, ist: 1. die starke Bejahung der Ästhetik als Wissenschaft; 2. die Betonung der inneren Einheit und Einigkeit aller Kunst bei voller Erkenntnis der Tatsache, daß jede einzelne Kunst an bestimmte, innere Grenzen gebunden ist; 3. aber bedeuten sie überhaupt einen Markstein in der Geschichte der Ästhetik. Sie vereinigen die wichtigsten Resultate der gesamten ästhetischen Bewegung seit Lessing zu einem selbstgedachten, in sich widerspruchslosen System; in ihnen erhält die große Bewegung der Ästhetik, die mit dem Emporblühen unserer Literatur seit dem 18. Jahrhundert parallel geht, ihren kathedermäßigen Abschluß. Vischer wägt die Resultate der Ästhetik der vergangenen, großen Zeit in ihren verschiedenen Problemen und Lösungen stillschweigend gegeneinander; er vereinigt was sich deckt und berührt, entfernt was widerspricht oder zu widersprechen scheint und unternimmt es, Lücken und offene Fragen im Sinne der erworbenen Anschauungen aus eigener Kraft auszufüllen (Theorie des Häßlichen, des Komischen, des Symbolischen).

Solche einheitlichen, systematischen Zusammenfassungen sind in der Geschichte der Geisteswissenschaften notwendig. Sie bedeuten erreichte Gipfel, von denen aus man das Land überschaut, das eine Entwickelungsperiode sich in ernster Gedankenarbeit urbar gemacht hat, von denen aus sich am leichtesten der Wert des gewonnenen Bodens beurteilen läßt. Selbstverständlich sind solche Systeme immer nur möglich unter Anwendung allgemeiner vielsagender und nicht zu scharf umrissener Grundbegriffe und unter Parteinahme für eine der drei philosophischen Grundmöglichkeiten: Materialismus, Idealismus oder Dualismus.

Vischer steht auf dem Boden des Hegelschen Idealismus. Seine darauf beruhenden Grundbegriffe sind: »Harmonie« (als das Wesen der Schönheit) und »Phantasie« (als die Vorbedingung für das Entstehen und Empfunden-werden des Kunstwerks). Diese Grundbegriffe entstehen aber nicht in logischer Deduktion und Definition, sondern werden einfach als Tatsachen konstatiert oder — wie Vischer von der Phantasie ausdrücklich sagt —: als »ganz unerforschbare Wunder«. Mit diesen zwei Erfahrungstatsachen, die sich ihm aller Erklärung (im gewöhnlichen Sinne!) zu entziehen scheinen, wendet sich Vischer gegen seine formalistischen Gegner Herbart und Zimmermann. — Wir sind heutzutage sehr unduldsam gegen solche allgemeinen Grundaufstellungen; sie haben es wohl hauptsächlich verschuldet, daß Vischer so schnell veralten konnte. Und doch sind sie im Grunde nichts anderes, als was wir der Naturwissenschaft stets hochachtungsvoll zugestehen. Sie sind leitende Einheitshypothesen, die eine bestimmte Masse erlangter Einzelbekenntnisse übersichtlich gruppieren, die die Grenze der erlangten Erkenntnis abstecken und das Unerkannte in den Bereich der Erkenntnismöglichkeiten hineinbeziehen.

Keine Wissenschaft kann solcher Hypothesen über das Ganze entraten, und je allgemeingültiger und weitgreifender — in gewissem Sinne unbestimmter und vieldeutiger — diese hypothetischen, leitenden Einheitsbegriffe waren, desto fruchtbarer sind sie stets für die freie Forschung gewesen. Ich erinnere nur an den »Energiebegriff«, der gerade in seiner Vieldeutigkeit und begrifflichen Unbestimmtheit vielleicht berufen ist, die Kluft zwischen materialistischer und idealistischer Anschauungsweise zu überbrücken. Das eigentliche Wesen der Energie müßte die Naturwissenschaft — wäre sie so ehrlich wie Vischer — doch auch als »Wunder« bezeichnen, denn sie erklärt den Begriff ebensowenig wie Vischer den der Phantasie.

Also nicht, daß sie es wagte, ein System und einen Einheitspunkt festzustellen, sondern daß sie sich nicht bewußt war, daß sie damit nur eine Einheitshypothese gab, muß der spekulativen Ästhetik Vischers zum Vorwurf gemacht werden.

Da aber die Ruhe für alles geistige Streben nur in der Einheitshypothese liegt,

Digitized by Google

so ist es töricht, so sehr davor zurückzuschrecken, wie wir es seit Jahren in der Geisteswissenschaft tun. Und wenn wir ihren hypothetischen Charakter nicht vergessen, so sind auch Vischers hypothetische Einheitspunkte durchaus noch nicht veraltet; veraltet aber und unhaltbar sind dagegen jene weiteren Erklärungsversuche, die über diese Einheitspunkte noch hinaus — konstruierend und spekulierend — neue »Erkenntnisse« darstellen sollen.

Berlin. Marie Joachimi-Dege.

Max Kemmerich, Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts. Mit 38 Abbildungen. 167 S. Verlag von Georg D. W. Callwey. München 1907.

Die Entstehung des Porträts bis in seine ersten primitiven Anfänge zurückzuverfolgen, heißt, den wachsenden Wirklichkeitssinn und die Tätigkeit verfolgen, das geschaute Gesicht mit den Mitteln bestimmter Techniken wiederzugeben. Der Verfasser hat diese höchst dankenswerte Aufgabe für das Mittelalter unternommen und durch fleißiges und übersichtliches Zusammentragen des gesamten Materials der Porträtforschung für diese Zeit zum ersten Male die feste Basis geschaffen. Es kann nach seiner Untersuchung kein Zweifel mehr bestehen, daß das Mittelalter und besonders die karolingische und ottonische Zeit sehr wohl fähig gewesen ist, Porträts zu schaffen. Wenn auch von seelischer Belebtheit und physiognomischen Feinheiten noch keine merklichen Ansätze zu spüren sind, ist doch die äußere Physiognomie bis zu 12—16 besonderen individuellen Merkmalen gekennzeichnet worden. Zu diesem Resultate kommt der Verfasser durch die wissenschaftlich einzig mögliche Methode des Vergleichens. Nur die weitestgehenden Vergleiche schalten subjektive Willkür aus. In Frage kommt fast ausschließlich die Buchmalerei, denn von der mittelalterlichen Wandmalerei, die uns über die Porträtfähigkeit des Mittelalters sicher noch reichere Aufschlüsse hätte geben können, da Donatoren, Klosterheilige, Äbte im Fresko ebenso gern dargestellt wurden wie in der Renaissance, ist der größte Teil zu Grunde gegangen. Verfasser weist Porträtdarstellungen nach aus dem letzten Drittel des 9. Jahrhunderts in Goldbach bei Überlingen, die Porträts des Stifters der kleinen Kapelle, des Windhere und einer weiblichen Person namens Hiltepurg. Die Veröffentlichung des Vergleichsmaterials, das dem Verfasser die mittelalterliche Buchmalerei in die Hand gab, ist sein Hauptverdienst; die fast ausschließlich erstmaligen Abbildungen ermöglichen, seine Beobachtungen und Resultate nachzuprüfen. Diesem großen Sammelfleiß verdanken wir auch das erste, im Anhange des Buches gegebene Porträtverzeichnis aus dem deutschen Mittelalter für die Zeit vom 8.—13. Jahrhundert, das allen ähnlichen Forschungen noch die besten Dienste erweisen wird, und es wäre zu wünschen, daß namentlich die Bibliotheksvorstände auf Grund dieses Verzeichnisses noch weiteren bisher verborgenen Porträts in illuminierten Handschriften nachforschen möchten.

Die Absicht der Porträtwiedergabe ist so alt wie die Lust, die sichtbare Welt wiederzugeben; wir erkennen sie in den Kinderzeichnungen wie in den Zeichnungen wilder Völkerschaften. Der Vorgang ist hier ein rein gedanklicher; das als am wichtigsten erkannte Merkmal wird hervorgehoben. Verfasser verzeichnet als Porträtmerkmal einer Indianerzeichnung die großen Vorderzähne oder als weiteres gröbstes Merkmal Bärtigkeit oder Bartlosigkeit. Wir haben hier also noch keine wirklichen Abbilder der Erscheinung, sondern nur Merkzeichen, Symbole. Symbolisch nennt der Verfasser auch diese Art nach K. Lamprechts Beispiel, die nicht sowohl für das schauende Auge als für den denkenden Verstand berechnet ist. An der Hand seines Materials gibt der Verfasser nun den Nachweis, daß die Zahl solcher indi-

Digitized by Google

vidueller Porträtmerkmale in steter Zunahme begriffen ist und, während die Anfänge dieser Kunst fast ausschließlich auf Verstand und Phantasie berechnet waren, langsam die Augen immer mehr an ihre Stelle treten. Für die Anfangsstufe, die symbolische, konnten naturgemäß bei dem einen Merkmal außerordentlich viele Personen für ein- und dasselbe Bild in Frage kommen. In Wirklichkeit wird jeder an dem »Kennzeichen« das Vorbild erkannt haben. Diese symbolisierende Charakteristik hat sich bekanntlich bis heute in den Witzblättern erhalten; man denke nur an die drei Haare Bismarcks. Der Maler hielt natürlich diejenigen Züge fest, die ihm am wichtigsten erschienen; das ästhetische Gesetz der Auslese war unbewußt in ihm tätig. Das Mittelalter, das (im Vergleich zur Renaissance und Neuzeit) die Persönlichkeit als solche sehr gering einschätzte, nach der Tendenz des Christentums, legte um so höheres Gewicht auf die Ständeunterschiede, die denn auch durch Kleidung, Schmuck, Zeichen des Standes und der Würde immer mit besonderer Sorgfalt hervorgehoben sind. Deshalb leisten die Maler in der Wiedergabe dieser stofflichen Akzessorien mehr als in der Verdeutlichung von Porträtzügen. Der Mönch, der Ritter, der Kaiser ist zunächst das Objekt der Darstellung; gegen das Standeskriterium stehen im mittelalterlichen Urteile zunächst alle anderen zurück. Dann ist wohl zu beachten, daß nicht immer, wo wir es vermuten, auch wirklich Porträtabsicht vorliegt, z. B. bei illustrierten Bibeln und historischen Bildern, wie wir heute ja auch noch historische Gestalten als Ideale darstellen (man denke z. B. an Dürers Karl d. Gr.). So muß man immer unterscheiden zwischen Bildnis, bei dem die Absicht einer authentischen Wiedergabe einer Persönlichkeit fehlt, und Porträt. »Will der mittelalterliche Künstler aber individualisieren, also porträtieren, so kann er's auch. Seine Beobachtungs- und Darstellungsfähigkeit genügten zur ähnlichen Wiedergabe einer bestimmten Person.« Der Porträtcharakter ist freilich nicht immer auf den ersten Blick für uns zu erkennen; bekanntlich erhalten alle Porträts, je älter sie sind, umso mehr allgemeinen Zeitcharakter; auch bei fremden Rassen oder gar Tieren Porträts zu erkennen (der Chinese, der Neger, das Pferd bleiben für uns fast ganz Rassenbegriff), ist nicht leicht; selbst die Offiziersuniform, der »Es ist erreicht«-Schnurrbart und die einheitliche Frisur erschweren die individuelle Kennzeichnung. Mit solchen Dingen hatten die mittelalterlichen Maler mehr zu rechnen als die der späteren Zeit. Für den Porträtnachweis liegt hier eine nicht geringe Schwierigkeit; man kann leicht Merkmale für individuell ansehen, die es nicht sind, und umgekehrt. Durch die Abbildungen gibt der Verfasser, der diese Schwierigkeiten nicht verkennt, die Möglichkeit der Nachprüfung. Auch darf man bei mittelalterlichen Figurendarstellungen nie unterlassen zu fragen, ob nicht eine absichtliche ornamentale Stilisierung vorliegt, die das Porträtindividuelle aufhebt. Je größer die Porträtähnlichkeit, um so geringer die Stiltendenz. Da diese im Mittelalter viel stärker als in der Renaissance entwickelt ist, hätte der Verfasser etwas ausführlicher darauf eingehen sollen. Bei einer Bewertung des allgemeinen künstlerischen Vermögens, selbst bei einer Feststellung von Fort- und Rückschritt der Porträtierungskunst ist es unerläßlich, gibt doch der Verfasser selbst ein lehrreiches Beispiel, daß Porträtähnlichkeit mit vielen Merkmalen nicht zur Schönheit führt, daß Porträtähnlichkeit oder Wirklichkeitssinn und Schönheit ganz verschiedene Dinge sind, in dem Bildnis Ottos III. aus dem Registrum Gregorii im Musée Chantilly, »das durch seine hervorragende Schönheit in Erstaunen versetzt« und doch nicht mehr individuelle Züge aufweist, wie das klägliche italienische Produkt des Kaisers aus Kodex 86 der Biblioteca Capitolare zu Ivrera. Wir treten hier vor die wichtigste Frage: Naturbeobachtung und Tradition, auf die der Verfasser bedauerlicherweise gar nicht eingegangen ist, wiewohl diese Untersuchung doch erst die Porträtfähig-

Digitized by Google

keit des Mittelalters ganz deutlich macht. »Mit dem Verblassen der Tradition geht intensivere Naturbeobachtung Hand in Hand«; das weiß der Verfasser; aber nun alle erkannten Porträtmerkmale mit Entdeckerfreude als Naturbeobachtung, als bodenständige originale Kunstleistung zu bezeichnen, ist nicht angängig. Die Einflüsse der orientalisch-hellenistisch-byzantinischen Kunst sind so stark und reich und bei der Isoliertheit der Klöster so langdauernd gewesen, daß sie unmöglich ignoriert werden können. Der Geist der antiken Welt und ihr Formenschatz, sowohl an dekorativen wie an naturalistischen, porträt-charakteristischen Elementen, haben das ganze Mittelalter gespeist; die neueste Forschung sieht nicht mehr in der »karolingischen Renaissance« den Höhepunkt einer Entwickelung, sondern das Ende jener Tradition, die einen Hauch der Schönheit über die christlichen Jahrhunderte breitete. Ihr Ende war erst da, als die Gotik erstand. Zweifellos sind viele Porträtleistungen nicht so selbständige Leistungen der Naturbeobachtung wie Verfasser annimmt; der traditionelle Formenschatz der wohlgehüteten Vorlagen hat jedenfalls einen nicht zu unterschätzenden Anteil. Ein genauer Nachweis dieser Einflüsse wird erst den Umkreis des Kunstvermögens dieser Jahrhunderte feststellen.

Verfolgen wir nun mit dem Verfasser in Kürze den evolutionistischen Prozeß der frühmittelalterlichen Porträtdarstellung. Schon aus dem 8. Jahrhundert konstatiert er in dem berühmten Selbstporträt des Wandelgerius, Kononikus von St. Paul zu Besançon (St. Gallen, Stiftsbibliothek) drei individuelle Merkmale: Rasse (Europäer), Stand (Mönch) und ein physiognomisches, die Bartlosigkeit. Im weiteren Verlauf beobachtete Merkmale sind: Nase, Kinn, Stirn, Augenbrauen, dann noch einzelne Bestandteile: Narbe, Leberfleck. Die Porträtähnlichkeit ist deutlich gemacht wie heute in einem Steckbriefe. Nur eins fehlt: die Farbe. Hier erwachte der Natursinn am spätesten; »grüne, blaue, orangefarbene Gesichter sind an der Tagesordnung« und es dauert noch lange, bis die Farben am unrechten Ort verschwinden; manche Figuren sind mit Silber und Gold bemalt. Hier haben wir aber wohl ein bewußt dekoratives Element zu erkennen, das den Maler gar nicht zur naturalistischen Gesinnung kommen läßt. Von »barbarischen Anwandlungen« kann man nicht gut reden, die Figuren werden eben zum Ornament (man denke an die altchristlichen Mosaiken). Wenn Verfasser zugibt, daß diese Figuren »der naiven Freude am dekorativen Element der Farbe ihre Entstehung verdanken«, so genügt das nicht, er hätte diese Grundtendenz mittelalterlicher Kunst noch weiter immer in Bezug auf den Wirklichkeitssinn verfolgen sollen. Einen Höhepunkt frühmittelalterlicher Porträtmalerei konstatiert Verfasser in der karolingischen Epoche in den Porträts Heinrichs II. und Karls des Kahlen; der Wirklichkeitssinn, der sich in ihnen kundgibt, wurde erst in der Malerei des 15. Jahrhunderts wesentlich übertroffen. Verfasser gibt allerdings zu, daß gerade in dieser Kunstperiode in den Malereien die »antike Tradition mit orientalischem Einschlag« fortlebt, und daß sich die Künstler zur selbständigen Naturbeobachtung nur dann entschlossen, wenn die Vorlagen versagten, also wenn bestimmte Persönlichkeiten wiederzugeben waren. Und auch hier hätten sie vieles skrupellos übernommen, »vor allem die Farbe der Augen, die Bildung des Körpers und die Auffassung der Figur. Außerdem interessierte sie vieles im Gesicht nicht: die Ohren, der Mund, die Größe der Augen, ganz abgesehen von Feinheiten wie Runzeln und Falten«. Ferner ist zu berücksichtigen, daß wohl nur in den seltensten Fällen der Porträteur sein Modell zur Sitzung erhalten konnte, sondern viele individuelle Züge aus dem Gedächtnis »mit Anlehnung an Vorlagen« fixiert hat. Wenn Verfasser die Tatsache der starken Tradition hervorhebt, ist es zu verwundern, daß er sie selber nicht näher gekennzeichnet hat. Er hätte für das mittelalterliche Porträtierungsvermögen damit erst den rechten Maßstab geschaffen.

Digitized by Google

Durch Vergleiche des Porträts Karls des Kahlen hat Verfasser folgende Porträtmerkmale festgestellt: glattes, kräftiges Kinn, kurzes Haupthaar und länglich-ovale Gesichtsform, schmaler Schnurrbart, dessen Richtung nach abwärts beobachtet ist, dicker Hals, Berücksichtigung der Haarfarbe, Bildung des Mundes, also neun Porträtzüge in allen Porträts. Ergänzt wird die Zahl durch eine Grube im Kinn (bei drei Porträts) und die stark gebogene Nase. Auf den vollkommensten Miniaturen treten noch das Doppelkinn und die volleren Backen hinzu; auf zwei Porträts noch Körperfülle und Tränensäcke, im ganzen 15—16 Merkmale. Nicht nach der Natur, also konventionell sind auch bei den besten karolingischen Porträts gegeben: Ohren, Mund, Größe und Farbe der Augen, Brauen, Gesichtsfarbe, genaue Farbe der Haare, Hände, Füße und der ganze übrige Körper. Modellierung des Gesichts ist nur insoweit versucht, als vereinzelt einige wenige Falten das höhere Alter erkennen lassen. Von einer Darstellung des Seelenlebens ist noch nichts zu finden. Einige Spuren seelischer Belebung, allerdings nicht in Porträts, erkennt Verfasser in dem gegeißelten Christus des Salzburger Antiphonar vom Anfang des 12. Jahrhunderts in dem schmerzverzogenen Gesicht. Also Schmerz die erste dargestellte seelische Empfindung. In einem liegenden Abt (Abt Konrad von Schegern) will Verfasser auch im Porträt einen andächtigen Ausdruck erkennen. In der Ottonisch-Heinricischen Blütezeit geben die zahlreichen Porträts Ottos III. und Heinrichs II. die Möglichkeit einer eindringlichen vergleichenden Analyse, die Verfasser mit aller erdenklichen Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit durchführt; auch hier kommt er zu der stattlichen Reihe von 12—18 Porträtmerkmalen, womit der Kulminationspunkt frühmittelalterlicher Porträtmalerei in Deckfarbenmalerei erreicht ist.

In einem folgenden Kapitel geht Verfasser auf den neuen zeichnerischen Stil ein, der nach dem Verfall der Deckmalerei aufblüht und weite Verbreitung gewinnt und stellenweise eine sehr naturalistische Porträtkunst entwickelt, die natürlich, dem anders gearteten Material entsprechend, auch einen anderen Charakter gewinnt. Die leichtere, bewegliche Zeichnung betont die Kontur und mit dieser die Bewegung; der Künstler wird freier und entwickelt einen lebendig dramatischen Vortrag; die Kontur betont die Handlung, die Deckfarbe die Form. Die Federzeichnung, die den Zwecken der Illustrierung dient, huldigt dem Naturalismus, schöpft frisch aus dem Leben, die gleichzeitig weiter gepflegte kostbarere, umständlichere und darum unfreiere Deckfarbenmalerei beharrt mehr in dem traditionellen, dem byzantinischen, höfisch-kirchlichen und antikisierenden Stil. Mit wenig Strichen gestattet die Federzeichnung, ein paar markante Züge festzuhalten, Porträthaftigkeit eventuell auch in der Karikatur zu erreichen. Sie erlaubte sogar schon den mittelalterlichen Illustratoren feiner beobachtete Züge, wie das tieferliegende linke Auge des Rodpertus von Deutz, wiederzugeben; die Freiheit der Gebärden nahm zu und die Gesichtszüge begannen sich zu beleben.

Leipzig. Paul Kühn.

Alexandrine Kende-Ehrenstein, Das Miniaturporträt. Mit 16 Tafeln in Lichtdruck. (Sammlerkompendien I. Halm & Goldmann. Wien und Leipzig 1908.)

Die feinen verschwiegenen Reize, wie sie Kulturen von erlesener Lebenskunst in die tausend *bric-a-brac*-Gegenstände ihres Luxusbedürfnisses hineinlegten, entziehen sich naturgemäß wissenschaftlich-exakter Bearbeitung. Diese Intima vergangener Epochen sind nur der diskreten verstehenden Liebe des Amateurs zugänglich und erschließen sich höchstens noch der auserwählten Geschmackskunst des *l'art pour l'art*-Literaten, der in feinziselierten Worten diese zartesten Nieder-

Digitized by Google

schläge des Kulturempfindens einzufangen weiß. Das grobe Netz kunsthistorischer Registrierung dagegen läßt alle sublimen Nuancen entschlüpfen, und was übrig bleibt, sind Namen und Katalogkommentare. Die ganze kulturelle Atmosphäre müßte lebendig werden, um diesen verblaßten Andenken ihr zerbrechliches, zärtlichkeitserfülltes Leben wiederzugeben. Namen und Persönlichkeiten tun hier nichts. Immer ist es nur die Kultur, die diese Dinge schafft.

Mit diesen Voraussetzungen muß eine geschichtliche Darstellung des Miniaturporträts rechnen. Man kann ihr nur gerecht werden, wenn man auf jene höchsten Ansprüche, die das Wort Miniaturporträt auslöst, verzichtet und nichts anderes erwartet als eine äußerliche Orientierung. Als solche Orientierung ist die fleißige und geschmackvolle Arbeit, die Alexandrine Kende-Ehrenstein in hübscher Ausstattung als ersten Band einer neuen Monographienserie »Sammlerkompendien« erscheinen läßt, sehr brauchbar und empfehlenswert. Mit feinfühligem Verständnis und ausdrucksfähiger Sprache gibt die Verfasserin einen kurzen Abriß aus der Lebensgeschichte dieser Lieblingskunst des *Dix-huitième,* die in England durch Cosway, in Frankreich durch Isabey und in Österreich durch Füger ihre klassische Stilausprägung erhielt. Mit dem Absterben aristokratischer Überkultur verlor auch das Miniaturporträt an Boden, bis schließlich in der »seelenlosen Erfindung Daguerres«, der Photographie, der Rationalismus des neuen bürgerlichen Zeitalters einen entsprechenden Ersatz fand. Da wanderte das Miniaturporträt endgültig in die verschwiegenen Kästen der Sammler.

München. Wilhelm Worringer.

Berthold Haendcke, Kunstanalysen aus neunzehn Jahrhunderten. Verlag von George Westermann in Braunschweig, 1908; 4°. VIII u. 274 S.

Endlich ein Werk, das man freudigen Herzens loben kann! Der Königsberger Kunsthistoriker hat uns hier ein Handbuch für die Betrachtung von Kunstwerken geschenkt, das elementare Einführungsdienste trefflich zu leisten vermag. Der Verfasser geht nicht darauf aus, möglichst viele historische Kenntnisse zu vermitteln, woran die meisten der anderen »Einführungen« kranken, sondern greift mitten hinein in das Leben der Kunst und sucht dieses dem Leser zu intensiverem Genuß zu bringen. Die Methode, die er dabei verfolgt, ist zu billigen: er bespricht lediglich Künstler, welche entweder an sich von höchster Bedeutung sind oder von großem entwickelungsgeschichtlichem Wert. Aber auch da ist es ihm nicht um eine Aufzählung der »Hauptwerke« zu tun, sondern er zeigt an ganz wenigen charakteristischen Beispielen die Eigenart des Meisters. Einen besonderen Vorzug bietet die Tatsache, daß die meisten erörterten Werke in guten — zum Teil ganz-, ja auch doppelseitigen — Reproduktionen der Arbeit beigegeben sind. Angenehm fiel mir auch auf, daß der Verfasser auf die Farbengebung — ein von vielen Kunsthistorikern recht vernachlässigtes Kapitel! — großen Wert legt.

Gegenüber dieser stattlichen Reihe von Vorzügen scheue ich mich fast, einige Bedenken auszusprechen. Aber sie mögen nicht als kleinliche Nörgelei gedeutet werden, sondern als Bestreben, vielleicht eine Anregung für eine zweite Auflage dieses Werkes zu bieten, die hoffentlich nicht lange auf sich warten lassen wird. So fiel es mir auf, daß van Dyck und Teniers gar nicht behandelt sind! Ferner spricht der Verfasser von der Darmstädter Madonna Holbeins, und in der Reproduktion findet sich die durchaus nicht einwandfreie Dresdener Kopie (vgl. zu dieser Frage die Ausführungen in Karl Volls: »Vergleichende Gemäldestudien«, München 1907, S. 21—29). Auch scheint mir die moderne Architektur — im Verhältnis zum übrigen —

Digitized by Google

nicht genügend gewürdigt, obgleich ich mir nicht die Schwierigkeiten verhehle, die ein Thema in sich birgt, das noch so sehr dem Streite des Tages ausgesetzt ist.

Doch — wie gesagt — das sind nur kleine Ausstellungen, die den Wert der vorliegenden Arbeit nicht herabsetzen sollen. Und ich will nur hoffen, daß dem Werk die Aufnahme seitens des Publikums beschieden sein wird, die es verdient!

Prag.

Emil Utitz.

Wilhelm Worringer, Lucas Cranach. München, R. Piper & Co. gr. 8°. 128 S. 1908.

Herr Worringer, der mit diesem Buche als Kunstschriftsteller debütiert, hat sich einen im ganzen ehrenvollen Eingang gesichert. Es kann ihm nicht zum Vorwurf gemacht werden, daß er auch nur versucht hat, das Cranach-Problem der gelehrten Fassung einer glücklichen Lösung näher zu bringen; er hat sich vielmehr auf eine flotte und eigentlich höchst amüsante Art um diesen Rattenkönig von Zuweisungsfragen herumgedrückt, denn sein Ehrgeiz stand dahin, mit positiven Dingen ein sehr beredtes und fesselndes Buch zu machen, das kraft seines Stiles selbst den Cranach-Kenner interessieren muß, nicht aber Hypothesen in die Welt zu setzen, die sich der schriftstellerischen Behandlung umsomehr entziehen, je höher ihr Anspruch geht als richtig zu gelten. Er gibt also einige kecke und nicht ganz gewöhnliche Anschauungen über das Zeitalter der Reformation, die ich gern akzeptiere, und über Lucas Cranach, die, im Ausdruck etwas heftig pointiert und darum nicht ganz liebevoll, mich ein wenig skeptischer lassen. Herr Worringer zeigt die gewiß nicht unsympathische Eigenheit aller jungen Debütanten, daß er sich ins Feuer redet und vom eigenen Worte weiter forttragen läßt, als der Gedanke ursprünglich vorsah. Er fügt Satz auf Satz, um immer noch klarer zu machen, was er zu sagen hat — denn selbstverständlich ist es höchst wichtig, ein Widerspruch gegen Landläufiges, eine Zerstörung traditioneller Legenden — und am Ende findet er sich in einer Gegend, von der ihm bei Beginn der Attacke noch nicht das mindeste schwante. Es ist nicht gut, Lucas Cranach mit Albrecht Dürer so lange zu konfrontieren, bis er von den vielen Püffen, die es dabei notwendig für ihn setzt, ein schiefes Gesicht bekommt. Unser guter Cranach verträgt eine isolierte Behandlung sehr schön, denn er ist als Philister, Manierist und naiver Künstler ganz und gar ohne gleichen und trägt sein Charakteristikum so klar an der Stirn, daß es ohne vergleichende Augenschärfung abzulesen ist. Vielleicht wäre es doch von Vorteil gewesen, die Aufmerksamkeit einigen stilkritischen Aufgaben zuzuwenden. Selbst unter den Abbildungen dieses Buches gibt es unlösbare Widersprüche und für den, der diese Unvereinbarkeiten merkt, ist es nicht ganz ohne Komik, zu sehen, wie der arme Cranach dort, wo er echt ist, gezaust wird, um mit mutmaßlich falschen Werken rehabilitiert zu werden. Herr Worringer mag die zünftige Kunsthistorik nicht sehr lieben; er wandelt lieber auf Burckhardts Pfaden. So sehr er in dieser Wahl zu beglückwünschen und zu ermutigen ist, so sehr ist ihm zu raten, dem Geist, der ihn zu Burckhardt trieb, nicht bedingungslos die Vorhand zu lassen. Denn dieser Geist, Genius und Verführer aller begabten jungen Leute, ist ein Freund der schnellen und neuartigen Gesichtspunkte, der großen, kühnen, stürzenden Ideen, ein Überreder zu allem Leichten, Luftigen und Glänzenden, und ein gründlicher Verächter der Materie. Schnell, stolz und immer überlegen, fliegt er durch Zeit und Raum, und ein schmales Körnchen Wahrheit in seinen Fittichen ist ihm genug, ein großes, schillerndes Ideengebäude darauf zu bauen. Dieser Geist schwebt immer in der Gefahr, zu einem Geist des Schwindels und der Phrase zu

Digitized by Google

entarten; soll er mit seiner sprudelnden Ideenfülle wahrhaftig bleiben und wirklich fruchtbar werden, dann muß er Staub schlucken und Stoff fressen, denn die Arbeit des Verdauens ist eine Art Kontrolle, ob sich Stoff und Idee organisch verbinden oder nicht. Jakob Burckhardt wußte das; er versank im Tatsachengrund, um mit einem mächtigeren Gefühl von Freiheit und Würde emporzutauchen. Seine Adepten sollten sich ihn vor Augen halten und intensiver als die Reize seines Stiles die fast gewaltsam methodische Zucht beobachten, mit der er seinen Geist schwer machte, übte und läuterte.

Breslau. Konrad Müller-Kaboth.

Robert Mielke, Das deutsche Dorf. Mit 51 Abbildungen im Text. (Aus Natur und Geisteswelt. B. G. Teubner, Leipzig 1907. 192. Bändchen.)

Ein neuer Band der verdienstvollen Teubnerschen Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen gibt eine kurze abgerundete Monographie des deutschen Dorfes, die den Forderungen einer derartigen Publikation in glücklichster Weise nachkommt. Von dem selbständigen Wert des Buches überzeugt ein Blick in das beigegebene Literaturverzeichnis, das die von den verschiedensten Gebieten ausgehenden und weitzerstreuten wenigen Vorarbeiten nennt, an die Mielke anknüpfen konnte. Das Buch ist mit viel Liebe geschrieben und in seiner Schilderung deutscher Dorfbilder von erfreulicher Anschaulichkeit. Von der üblichen Sentimentalität in der Auffassung dörfischer Verhältnisse hält sich Mielke dabei fern.

Mit sicherem historischen Blick und Verständnis der entwickelungsgeschichtlichen Notwendigkeiten gibt Mielke zunächst eine Skizze der wirtschaftlichen, kulturellen und politischen Schicksale, die das deutsche Dorf von seinen frühen und starken Anfängen an bis zu seiner heutigen beinahe anachronistisch anmutenden Verkümmertheit durchgemacht hat. Dann geht er den verschiedenen Formen nach, die stammesartliche und geographische Eigentümlichkeiten dem Dorfbilde in den weiten deutschen Landen gegeben haben. Geschickt ausgewählte Photographien steigern den intimen Reiz dieser sympathischen, von tiefem Vertrautsein mit der deutschen Landschaft zeugenden Schilderungen. Eine nur in großen andeutenden Linien entworfene Zeichnung des dörfischen Kulturorganismus und seiner Äußerungsformen beschließt das anspruchslose und erfreuliche kleine Buch.

München. Wilhelm Worringer.

André Pirro, L'esthétique de Jean-Sébastien Bach. Paris, Librairie Fischbacher. 1907. Lex. 8°. 539 S.

Pirro, der schon mehrfach mit Arbeiten über Bach hervorgetreten ist, geht in der vorliegenden Untersuchung von der Anschauung aus, daß alte Musik so lange für uns tot bleibt, als wir nicht, über die formale Analyse hinausgehend, ihren Empfindungsgehalt uns zu enthüllen wissen. Jedwede Epoche hat Meister aufzuweisen, die in Ausnützung der Ausdruckskraft der Musik eigenes Erleben in Tönen darstellen, bestimmte Empfindungen im Hörer wachrufen wollten. Zu diesen gehört Bach. Technische Analysen klären nur die Mittel seiner Kunst, lassen nicht ihr Wesen und Ziel erkennen. Dazu müssen die Prinzipien aufgedeckt werden, die die Offenbarungen seiner schöpferischen Kraft bestimmten, müssen die Elemente seiner Musik wie Worte einer unbekannten Sprache enträtselt werden. Erst dann wird sein Streben nach Ausdruck, das System, nach welchem er dies Streben betätigt, offensichtlich.

Als Elemente der Bachschen Tonsprache bezeichnet und untersucht Pirro Motive,

Digitized by Google

Rhythmen, Harmonien, Orchestration und Kompositionsformen auf ihre Bedeutung für den Ausdruck. Er geht dabei von den Vokalwerken aus und legt dar, inwiefern in ihnen die musikalische Erfindung durch die im Texte enthaltenen Ideen, Empfindungen oder Bilder bestimmt wird. Der Textinhalt entscheidet zunächst über die Richtung des einzelnen Motivs, das aufsteigend gebildet ist, wo die Wortunterlage im wörtlichen oder übertragenen Sinne ein Bild des Aufstrebens gibt, aber absteigt, wo der Text sinnlich oder abstrakt abwärts deutet. Entscheidend ist für Bach das äußerlich Anschauliche: so malt er wohl das Wort »anbeten« durch ein absteigendes Motiv, das versinnbildlichen soll, wie der zerknirschte Sünder das Antlitz in den Staub senkt. Auch weniger einfache auf Raumvorstellungen beruhende Begriffe werden durch die Richtung der motivischen Bildung musikalisch verdeutlicht: umgeben, umfassen, dann Kronen, Kränze, sogar Worte wie betrachten (von allen Seiten), nachdenken, all das wird durch Motive ausgedrückt, deren melodische Linie um einen Ton als Mittelpunkt herumzugehen scheint; und alles, was mit der Idee des Zurückkehrens zusammenhängt, ruft Motive hervor, deren Abschluß den Ausgangston erreicht.

Die melodische Bildung der Motive dient überhaupt — abgesehen von der Bewegungsrichtung — dem Ausdrucke des Textinhaltes. Einfache, leicht sangbare Themen finden sich, wo der Text auf ein Glücksempfinden, ein Wohlgefühl, deutet, wogegen schwer intonierbare, das Naheliegende vermeidende Melodiebildung den Unlustgefühlen entspricht. Das Verharren auf dem gleichen Tone will bald physische Unbeweglichkeit, bald seelische Beständigkeit zum Ausdruck bringen. — Die Bedeutung kleiner und großer Intervallschritte in der Melodie, der nur aus Tönen eines Dreiklangs gebildeten Motive wird untersucht, wie derjenigen Themen, die aus Tonleiterfragmenten gestaltet sind. Alterierte und übergroße Melodieschritte, unruhige, springende Führung der Stimme werden von Fall zu Fall als Ausdrucksmittel bestimmten Textgehaltes festgestellt und besonders ausführlich die chromatische Bildung der melodischen Linie nach dieser Richtung erörtert. — Ebenso wie die melodische ist die rhythmische Gestaltung der Motive abhängig vom Textinhalte. Bestimmte, stets wiederkehrende Rhythmen charakterisieren freudige oder unlustige Empfindungen, gewisse Tätigkeiten, wie Gehen, Wanken, Seufzen, Lachen. — Auch bei der Verwendung mehrerer gleichzeitig singender Stimmen nützt Bach ihre Verbindung oder Trennung als Ausdrucksmittel aus. Einmütigkeit wird vielfach durch ein Unisono aller Stimmen symbolisiert; spricht der Text von Vorangehen und Folgen, so entwickeln sich die Stimmen kanonisch; Gegenbewegung wird zur Darstellung einer Begegnung verwendet. Vor allem aber dient der einzelne Akkord wie die Harmoniefolgen, die sich aus dem Zusammenklang der Stimmen ergeben, dem Ausdrucke.

Die Instrumentalbegleitung der auf einem Text sich aufbauenden Kompositionen ist nach den gleichen Prinzipien gestaltet. Sie unterstützt und erhöht die Ausdruckskraft der Gesangsstimmen durch Verwendung der gleichen melodischen, rhythmischen und harmonischen Elemente, die aber naturgemäß auf Instrumenten reicher, schärfer ausgeprägt und wandlungsvoller gebildet sind. Welches Instrument im Einzelfalle angewendet wird, — auch darüber entscheidet zumeist der Text, der begleitet wird. Nicht nur, daß der »süße Chor der Flöten« wirklich ertönt, wenn die Wortunterlage ihn erwähnt, oder Glockengeläut im Orchester nachgeahmt wird, wenn von der »letzten Stunde« die Rede ist: jedes einzelne Orchesterinstrument besitzt für Bach bestimmte Ausdrucksqualitäten, mit seiner Verwendung verbinden sich bestimmte Ausdrucksabsichten. Der Text in seiner Grundstimmung entscheidet, ob eine Arie mit Solovioline, Oboe oder Trompete begleitet wird.

Digitized by Google

Nachdem Pirro so ein »Vokabular« der Tonsprache Bachs aus seinen Vokalkompositionen herausgelesen, unternimmt er es, zu untersuchen, wie Bach diesen Wortschatz verwendet: das Rhetorische seiner Darstellungsart wird betrachtet. Es wird dargetan, daß Bach zwar in der Regel die Gesamtstimmung des Textes über die Wahl des tonlichen Ausdrucksmateriales, das dann das ganze Stück beherrscht, entscheiden läßt — also keine Übertragung von Wort zu Wort —, daß aber auch oft in ihm bestimmte Tonformeln durch gewisse Wortvorstellungen wie automatisch ausgelöst und ohne Rücksicht auf den ganzen Sinn des Textes hingesetzt werden. — Als rhetorische Elemente behandelt Pirro im einzelnen die Mittel, die Bach anwendet, um besonders wichtige Worte oder Gedanken des Textes aus dem Ganzen herauszuheben, vor anderen eindringlich zu machen, und schließt daran eine Untersuchung der in den Vokalkompositionen erscheinenden musikalischen Formen hinsichtlich ihrer Ausdrucksqualitäten und der Abhängigkeit ihres Auftretens vom Textgehalte.

Alle diese Ausdruckstendenzen leiten Bach auch, wenn er die Musik einer Vokalkomposition auf einen anderen Text überträgt, was ja häufig geschehen ist. Die Musik wird dann dem neuen Texte nicht nur äußerlich angepaßt, sondern überwiegend nur dann übernommen, wenn sich ihr Ausdruck und Charakter voll mit dem Gehalt der neuen Wortunterlage deckt, oder dies durch leichte Retuschen erreicht wird.

Pirro behandelt sodann die reine Instrumentalmusik Bachs nach den gleichen Gesichtspunkten. Er geht von denjenigen Stücken aus, die sowohl als rein instrumentale Komposition existieren, als auch mit Text in den Kantaten Verwendung gefunden haben, betrachtet die Instrumentalsätze, die als Kantateneinleitungen in ihrem Ausdruckscharakter durch den Inhalt des folgenden Textes zu bestimmen sind, die Choralvorspiele mit ihrem aus den Choralversen unterzulegenden Programm, das Jugend-Capriccio, die einzige Bachsche Komposition mit ausgesprochenem Programme, und berührt schließlich die Instrumentalwerke, deren Ausdruckstendenz und -gehalt nur auf Grund der bei der Untersuchung der Vokalkompositionen hinsichtlich der Motivbildung und -verwertung gewonnenen Resultate erklärt werden kann.

Die Schlußkapitel zeigen Bach in seiner Stellung zur Musik seiner Vorgänger und Zeitgenossen, inwieweit er von italienischer und französischer Kunst beeinflußt ist, und wie sich in seinem Werk und seinem Leben sein Wesen durch die Auffassung von Religion, Liebe, Natur und Komik als durchaus deutsch erweist.

Aus vorstehendem Bericht über den Inhalt des Buches läßt sich erkennen, daß seine Grundidee nicht neu ist. Seit geraumer Zeit schon beschränkt sich die Bachforschung bei Erläuterung und Erklärung der Werke Bachs nicht mehr auf die im wesentlichen noch von Spitta vertretene rein formale Auffassung und technische Analyse, sondern sucht seine und seiner Zeitgenossen Musik auf Grund der ästhetischen Anschauungen des 18. Jahrhunderts zu erfassen und zu deuten. Die die ganze Zeit beherrschende Lehre von den Affekten, welche vor allem bei Mattheson, Quantz und Ph. E. Bach ihren literarischen Ausdruck gefunden hat, und auf deren Bedeutung für das Verständnis der Musik jener Epoche zuerst und wiederholt Kretzschmar nachdrücklich hingewiesen hat, ist es, was stillschweigend oder ausgesprochenermaßen fast alle neueren, ernsthaften Interpretationen einzelner Bachscher Werke beherrscht. Von ihr ausgehend hat man diese Musik als Sprache verstehen gelernt, die Bestimmtes ausdrücken will und ausdrückt. Ein Gesamtbild gab zuerst Albert Schweitzer in seinem überaus reichen und wertvollen Buche über Bach, das durch die Umarbeitung bei der seit kurzem vorliegenden Übertragung in die deutsche Sprache wesentlich gewonnen hat.

Digitized by Google

Pirro ist ihm nun mit einer weiter ausholenden, zugleich mehr ins Detail gehenden, durchaus selbständigen Arbeit gefolgt. Über Dreiviertel des umfangreichen Buches dient der Untersuchung der Bachschen Tonsprache auf ihren Ausdruckswert und -gehalt, der an ungemein zahlreichen, mit erstaunlichem Fleiß zusammengestellten, Pirros gründliche Kenntnis des Bachschen Werkes erweisenden Beispielen klar und überzeugend dargelegt wird. Die Resultate sind in ihrer festen Bestimmtheit und Gesetzmäßigkeit auch für den überraschend, dem die Prinzipien, nach denen sie gefunden, nicht neu sind. Wird man auch manche Interpretationen Pirros als gewagt bezeichnen müssen, nicht mit jeder Auslegung einverstanden sein, der überwiegende Eindruck ist doch der, daß es ihm gelingt, durch feinsinniges Nachspüren und glückliches Kombinieren Tatsachen festzustellen. — Mit Recht behandelt er Bach nicht als abseits von seinen Zeitgenossen Stehenden, sondern setzt ihn in enge Beziehung zu ihnen und seinen Vorgängern und betont unter Ausnützung zahlreicher Notenbeispiele immer wieder, daß Bach nicht nur in den Prinzipien seiner Tonsprache nicht von ihnen abweicht, sondern daß die Elemente und Formen des Ausdrucks für bestimmte Affekte oder Bilder die gleichen, oft zu selbstverständlichen Formeln geworden sind. Gern aber hätte man anderseits eine Darlegung gefunden, wie sehr Bach doch auch in der Anwendung des Gemeinsamen seine Zeitgenossen überragt, wie und wodurch er auch im Formelhaften die Kraft des Ausdrucks zu erhöhen weiß.

Die praktische Musik und theoretische Literatur des 18. Jahrhunderts kennt Pirro ganz ausgezeichnet und weiß sie im einzelnen treffend heranzuziehen und geschickt zu benützen; aber er extrahiert nicht die allgemeinen Grundzüge, stellt nicht die entscheidenden Prinzipien zusammen. Hätte er das getan, auf diese Weise einen Überblick über die ästhetischen Zeitanschauungen gewonnen und gegeben, und auf dieser Grundlage sein Buch aufgebaut, d. h. seine Darstellung nicht nach den Ausdrucksmitteln, sondern nach den Gegenständen des Ausdrucks gegliedert, dann hätte er den Hauptmangel seiner Arbeit vermieden: das Steckenbleiben in den Einzelheiten. Die Einteilung nach den Mitteln des Ausdrucks zwingt Pirro zudem zu dauernden Wiederholungen und Rückverweisungen und läßt ihn zur Vermeidung nochmaliger Darlegung der bei Untersuchung der Vokalmusik gewonnenen Resultate die reine, programmlose Instrumentalmusik in einer Kürze abtun, die das Wesentliche nicht zu seinem Rechte kommen läßt. Hier gerade wäre die wichtigste, aber auch schwierigste Aufgabe zu lösen gewesen, hier hätte gezeigt werden müssen, daß die Rechnung stimmt: wenigstens ein größeres Instrumentalstück hätte von Takt zu Takt auf seinen Ausdrucksgehalt an der Hand der festgelegten Ergebnisse analysiert werden müssen. — Auch läßt sich die Trennung von melodischen, rhythmischen und harmonischen Elementen nicht unbedingt durchführen, eins greift ins andere über. Wenn Bach z. B. in dem bekanntesten Rezitativ der Matthäuspassion (B. G. IV, S. 249) auf die Worte »die Gräber taten sich auf«, um das Klaffen der Erde darzustellen, die Singstimme in einer als querständig zu bezeichnenden Linie führt, was Pirro übrigens nicht erwähnt, so hat man es äußerlich wohl mit einem melodischen Element der Tonsprache, in Wahrheit mehr mit einem harmonischen Ausdrucksmittel zu tun. Zudem wird infolge der scharfen Sonderung der Ausdrukselemente nicht klar, in welchem Wertverhältnis sie für Bach zueinander stehen, nach welchen Prinzipien er sie gehäuft oder getrennt anwendet. Wohl wird hie und da darauf hingewiesen, wie Bach in dieser Beziehung vorgeht: aber es wird nicht zusammengefaßt, nicht das Allgemeine herausgeschält. Dieser Mangel macht sich mehrfach fühlbar. Wohl finden sich Bemerkungen, daß Bachs Darstellung vom äußeren Bilde ausgeht, nicht aber wird die Grundthese dargetan, daß die Bachsche

Digitized by Google

Ausdruckskunst eine durchaus malerische ist. Und wenn einmal die Stoffgliederung nach äußeren Gesichtspunkten durchgeführt ist, so hätte man wenigstens eine zusammenfassende Darstellung der Resultate nach inneren gewünscht, die den wahren Ertrag der Arbeit erst aufgezeigt hätte. Dann erst hätte von einer Ästhetik Bachs die Rede sein können; so bleibt das Buch eine sehr dankenswerte Materialsammlung und ein Aphorismenschatzkästlein zu einer solchen.

Daß im übrigen das Buch reich an vielen erfreulichen Einzelheiten und auch neuen Forschungsergebnissen ist, bedarf bei einem so gründlichen Arbeiter wie Pirro kaum der Erwähnung. Insbesondere ragt da das Kapitel über die einem neuen Texte angepaßten Kompositionen hervor, wie die Nachweise über den Einfluß französischer Musik auf Bach. Anderseits fällt aber auch im einzelnen mancher Mangel auf: die verhältnismäßig sehr wenig eingehende Behandlung des Harmonischen, insbesondere der Modulation, das Übergehen der Behandlung der Schlaginstrumente bei Bach. Auch Irrtümer laufen unter: die *Viola d'amore* wird (S. 219) ganz unrichtig beschrieben; die *Oboe d'amore* geht nicht eine Terz tiefer als die gewöhnliche Oboe, sondern steht in A.

Die Sprache ist lebhaft und fesselnd, ohne ins Feuilletonistische zu verfallen. Die ganze Art der Darstellung schwankt, wie oft in französischen Werken, etwas zwischen einem Stil, der sich an die Fachwissenschaft wendet, und einem, der Laien, bei denen nur wenig Kenntnisse vorausgesetzt werden, unterrichten will.

Berlin-Grunewald.

Werner Wolffheim.

Karl Reinecke, Aus dem Reiche der Töne. (Sammlung von Worten der Meister.) 1907, E. A. Seemann, Leipzig. 8°. VIII und 208 S.

Vor kurzem besprach ich in dieser Zeitschrift (II, S. 279—280) Schmidts »Künstlerworte«. Was ich damals über den Wert und den Nutzen einer derartigen Sammlung sagte, hat natürlich auch hier seine Berechtigung; ja die vorliegende Zusammenstellung erweist sich noch insoweit wertvoller, als sie nicht nur das 19. Jahrhundert berücksichtigt, sondern bei Luther beginnt, und nicht nur schaffende Künstler zu Wort kommen läßt, sondern auch Dichter und Denker, letztere allerdings in einer recht mageren Auswahl. Für eine zweite Auflage, die hoffentlich dem Werk bald beschieden sein wird, dürfte es sich empfehlen, wenn Reinecke die Bücher beziehungsweise Aufsätze angeben würde, denen er die »Worte« entnimmt. Es wäre dadurch dem Leser die Möglichkeit bei weitem erleichtert, den Gedanken eines Meisters, die ihn fesseln oder ihm bedeutend erscheinen, tiefer nachzugehen und weiter in sie einzudringen. Es sei mir gestattet, noch ein paar Kapitelüberschriften anzuführen, um auf den reichen Inhalt des Buches hinzuweisen: Vom Wesen der Musik an sich; von deren Faktoren: Melodie, Harmonie, Rhythmus; von der Formschönheit und dem Schönheitsgesetz; von der Instrumentalmusik; von der Vokalmusik; von der Verbindung beider; vom Lied, Choral, Volkslied, Kunstlied; Selbstbekenntnisse der Komponisten; über Musikpädagogik, Wert der Technik und deren Gefahr; vom Schaffen; vom Dirigieren; über Instrumentierung; vom Verständnis und Genießen der Musik; von der Kritik, deren Wert und Einfluß.

Prag. Emil Utitz.

Deutsches Ringen nach Kraft und Schönheit. Aus den literarischen Zeugnissen eines Jahrhunderts gesammelt von Karl Möller. Bd. I. Von Schiller bis Lange. 188. Bändchen der Sammlung »Aus Natur und Geisteswelt«. Verlag B. G. Teubner, Leipzig.

Digitized by Google

Dem Verfasser lag daran, eine Reihe markanter Persönlichkeiten vorzuführen, die im verflossenen Jahrhundert für die Leibesübungen literarisch eingetreten sind oder sie sonstwie gefördert haben. Ihren eigenen Worten läßt er Mitteilungen erklärender biographischer oder anekdotischer Art voraufgehen. Er beginnt mit Schiller und Goethe, führt von Jean Paul zu Gutsmuths, Jahn, Arndt, läßt Diesterweg, Roßmäßler, Spieß, F. Th. Vischer, F. A. Lange folgen, leitet also, trotz des weitgreifenden Titels, in die Schmalstraße reiner Turngeschichte, denn auch Diesterweg und Vischer erscheinen hier nur als Turnfreunde. Eingestandenermaßen will er auch nur ein ergänzendes Lesebuch zur Turngeschichte bieten. Dann wäre aber mit den beiden Dichtergrößen eine allzu breite Ausladung gegeben. Gewiß — um gewöhnlich zu reden — haben Schiller und Goethe den Boden mitbereitet, aus welchem die Wünsche nach einer besseren körperlichen Erziehung emporwuchsen, aber einen unmittelbaren Einfluß darauf hatten sie nicht. Schillers Schönheitsideal sollte aus innerlichen Gluten erstehen und auch Goethe hatte, trotz eigener körperlicher Betätigung, keinen Anteil an den Bestrebungen zu Gunsten der Leibesübungen. Zum mindesten mußte der Verfasser die Verbindung mit den Jahn und Gutsmuths durch Zwischenglieder herstellen — der einflußlose Jean Paul kann dafür nicht angesehen werden — oder eine geschichtliche Überleitung schaffen. In der Möllerschen Darbietung nehmen sich die einzelnen Stücke wie eine Reihe aus der Ebene aufragender Felskegel aus, zu deren Spitze man unvermittelt emporgehoben wird, um nach flüchtigem und unbefriedigendem Umblick rasch abzugleiten. Eine längere Ruhe und Einsicht gewährt nur die Darstellung der Spießschen Bestrebungen, also des Mannes, der die frische und lebendige Turnlehre Jahns am gründlichsten in die eiserne Jungfrau ödester Systematik gezwängt hat, wo sie, sonderlich in Ansehung der Schule, heute noch Qualen erduldet. Eine kurze Turngeschichte, aus deren Grunde sich die bevorzugten Charakteristiken heraushöben, hätte die vermißte Verbindung und das Verständnis herbeiführen, zu ihren Raumgunsten hätten Jean Paul und Roßmäßler fortfallen können. Eine solche Anordnung entspräche auch vollkommener dem Programm der Teubnerschen Sammlung, das eine Einführung in die behandelten Wissensgebiete ermöglichen will. Die vorliegende Form läßt ungeachtet der sorgfältigen Zitatenauslese und der wechselreichen Einleitungen eine rechte Lesefreude nicht aufkommen.

Anmutend an dem Buche wirkt des Verfassers helle Begeisterung für seine Auserwählten. Ungerechtfertigt lebhaft zeigt er sich im Vorworte: »Nicht erdenfremd und lebensscheu, nein, im Gegenteil lebensfreudig und bodenständig und dabei von demütiger Einsicht, die exakte irdische Arbeit der neuen Generation verehrend, will das Buch doch einem engen Materialismus oder Naturalismus bewußt ausweichen«.

Möller wäre in seiner Warmherzigkeit und seinem Edeleifer vielleicht der Mann, uns das zeitgerechte aber umfängliche Werk zu bescheren, das, mit der Mitte des 18. Jahrhunderts beginnend, den Einflüssen nachspürt, die die an eine Leibeserstarkung geknüpften Hoffnungen in Deutschland erregt und genährt haben — Ausland, Zeitereignisse, Kunst, Wissenschaft —, das die erzieherischen, vaterländischen, hygienischen Absichten und ihre Ausführung zeigt, um schließlich, als Ergebnis eines Jahrhunderts, die erreichten Vorteile aus bisher geübter Leibeszucht festzustellen. Diesem Werke, das sich allerdings nicht nur um die Turnkunst bemühen dürfte, würde der Titel »Deutsches Ringen nach Kraft und Schönheit« gut zu Gesichte stehen.

Berlin-Tempelhof. Emil Schleusner.

Digitized by Google

Die Kultur der Gegenwart. Herausgegeben von Paul Hinneberg. Berlin u. Leipzig, Druck u. Verlag von B. G. Teubner, 1906 ff.

In den bisher erschienenen Bänden sind viele Abhandlungen enthalten, die für den Interessenkreis unserer Zeitschrift Bedeutung haben. So z. B. alle die Aufsätze, in denen die Literatur eines bestimmten Volkes und einer bestimmten Zeit dargestellt wird. Namentlich aus Gunkels scharfsinniger und von Kunstverständnis erfüllter Untersuchung über die israelitische Literatur, ferner aus den aufschlußreichen Berichten über die Entwickelung des chinesischen und japanischen Schrifttums können wir viel lernen. Aber es würde zu weit führen, wollte ich von allen diesen Teilen des Gesamtwerkes hier auch nur ein flüchtiges Bild entwerfen. Ich muß mich mit der Erwähnung einiger anderen Abhandlungen begnügen, die uns schließlich doch noch näher stehen.

Ich beginne mit Erich Schmidts stofflich reichem und glänzend geschriebenem Beitrag: »Die Anfänge der Literatur und die Literatur der primitiven Völker.« Der Titel ist, wie der Verfasser selbst zugeben muß, unglücklich gewählt, da die Naturvölker keine »Literatur« besitzen. Aber auch der Gegenstand hätte von Schmidt nicht gewählt werden sollen, fügt er sich doch weder seiner Arbeitsrichtung noch seinen besonderen Fähigkeiten. Die dem Autor gemäßen literaturgeschichtlichen Gesichtspunkte erlauben keinen vollen Ausblick, und die ihm eigene Denkweise, wesentlich von bloßen Vorstellungsassoziationen bedingt, wird rein systematischen Aufgaben nicht gerecht. Insbesondere fehlt es an der Gabe, den dunklen Zusammenhang zwischen primitiver Kunstübung, unzerlegter Lebendigkeit der Triebe und magischer Beziehung zum Weltwesen nachfühlend aufzufassen. In dieser Beziehung steht voran Edvard Lehmanns Abhandlung über die Anfänge der Religion und die Religion der primitiven Völker, die überhaupt zu den vorzüglichsten Teilen des Gesamtwerkes gehört. Schon oft habe ich betont, daß die Verflechtungen des Wurzelwerkes für die ästhetische Forschung große Bedeutung haben und aus welchen Gründen ihnen Aufmerksamkeit zu schenken ist. Wenn Emil Stephan aus dem Bismarckarchipel heimgekehrt ist und die Ergebnisse seiner Reise bearbeitet hat, wird nochmals davon zu sprechen sein.

Aus dem allgemeinen Teil des Werkes sei der von Ludwig Pallat verfaßte Abschnitt »Kunst- und Kunstgewerbemuseen« hervorgehoben; Julius Lessings Aufsatz über Kunst- und Kunstgewerbeausstellungen kommt weniger in Betracht, denn er gibt etwas anderes, als man nach Überschrift und Zielbestimmung erwarten darf, im Grunde nämlich nur einen feuilletonistisch schimmernden Bericht über die Weltausstellungen seit 1851. — Pallat beginnt damit, zu erzählen, wie aus Privatsammlungen und Raritätenkammern die Museen entstanden sind und wie diese sich dann verzweigt haben. Man entnimmt daraus, daß die Sammlungen (gleich den Kunst- und Altertumsvereinen) durchschnittlich der Wissenschaft besser dienen als der Kunst. Der Wendepunkt, an dem unsere Museumstechnik heute angelangt ist, wird von Pallat folgendermaßen gekennzeichnet: »Das Museum ist weder ein reiner Palastbau, in dem die Kunstwerke nur zur Dekoration von Prunksälen dienen, noch ist es ein Studienbau, der nur wissenschaftlichen Bedürfnissen Rechnung trägt, noch ist es ein Kunstbau, für dessen Gestaltung Gehalt und Stimmung des Einzelwerks den Ausschlag geben — es ist von allem etwas.« So gewiß die Schilderung für die Mehrzahl der Museen zutrifft, so wichtig scheint mir anderseits, auf Ausnahmen wie das Magdeburger Museum hinzuweisen. Auch mit Pallats Lob des Palais de Luxembourg bin ich nicht ganz einverstanden. Es bleibt fraglich, ob man den Staat überhaupt zum Ankauf von Werken gegenwärtiger Kunst veranlassen soll, da doch über ihren Wert kaum mit wirklicher Sicherheit geurteilt werden

Digitized by Google

kann — vielmehr wären eben hierfür die privaten Mittel zu verwenden, die jetzt meist zum Erwerb älterer Meisterwerke aufgebraucht werden. Im übrigen scheint mir des Verfassers Ansicht von den gegenwärtigen Verhältnissen und sein Ausblick auf die künftige Gestaltung das Rechte zu treffen.

Die Musik ist von Georg Göhler, das Theater von Paul Schlenther behandelt worden. Göhler bietet den Lesern eine Geschichte der Musik in der Nußschale, mit besonderer Rücksicht auf die Gesamtlage der Kultur: der Fachmann wird nicht immer beipflichten, der Laie schwerlich immer folgen können. Am angeregtesten und anregendsten ist der Verfasser dort, wo er von den Mängeln unserer jetzigen künstlerischen Kultur, von Geschäftskunst und Sensationssucht spricht. Allerdings, die Forderung »Spiel und Gesang muß aus dem Leben mit Ursprünglichkeit hervorquellen« läßt sich bei der heutigen Differenzierung, die auch Göhler erkennt und gut zum Ausdruck bringt, kaum aufrecht erhalten; der Himmel bewahre uns vor dem Zukunftsstaat, in dem der verwandte Wunsch sich erfüllen möchte: »Jeder muß die Art Kunst pflegen dürfen und können, die seinem ganzen geistigen Niveau entspricht«. — Schlenthers Essai hat den Vorzug, daß sein Urheber nicht nur ein schreibgewandter und literarisch gebildeter, sondern bekanntlich auch ein bühnenkundiger Mann ist. Aber sein Wert leidet empfindlich unter der spürbaren Eilfertigkeit des Verfassers. Schade! Schlenther wäre der rechte Mann für die Lösung dieser schönen Aufgabe. — Aus Richard Pietschmanns Abhandlung über das Buch kommen für uns hauptsächlich in Betracht die leider kurzen Bemerkungen über die Handschriftenmalerei und das Buch als Kunstwerk. Als ich den Aufsatz las, fielen mir die Worte ein, die Hebbel im »Moloch« den Hieram zur Erklärung des Buches sprechen läßt. Was ist das Buch?

Ein Wunderwesen, das nicht lebt und doch
Darum nicht tot ist, dem ich meinen Geist
Einhauchen werde, eh' er mich verläßt,
Das keine Zunge hat und dennoch spricht,
Und das zu dem, der mit den Augen hört!

Ich wende mich nun zu dem Band, der den Titel »Systematische Philosophie« führt, aber eher »Unsystematische Philosophie« heißen sollte. Denn da die einzelnen Disziplinen von verschiedenen Autoren vertreten werden, entstehen die wunderlichsten Widersprüche. Ein Professor der Chemie kann zur Not seine Vorlesung abbrechen und einen anderen an derselben Stelle fortfahren lassen; aber das Zusammenkoppeln mehrerer Philosophieprofessoren führt zu allem anderen, nur nicht zu Gleichartigkeit. So kommt es, daß das Buch im ganzen weder den anerkannten Bestand philosophischer Einsichten übermittelt, noch die jetzt im Vordergrund stehenden Probleme sichtbar macht. Offenbar auch haben die Autoren ihre Aufgabe sehr verschieden aufgefaßt, wodurch von neuem Unruhe und Gegensatz in die Gesamtdarstellung eindringt. Nur wenige verstehen es, einen gebildeten, aber fachlich ungeschulten Leser in den Stoff einzuführen. Unter den uns interessierenden Beiträgen ist derjenige von Ebbinghaus in diesem Betracht der vorzüglichste: hier werden dem Leser nur solche Voraussetzungen angesonnen, die ein allgemein unterrichteter und nachdenklicher Mensch ohne Zweifel erfüllt, und es wird ihm die Psychologie — wie sie Ebbinghaus versteht — in frischer, manchmal freilich etwas burschikoser Darstellung zugänglich gemacht.

Theodor Lipps behandelt die Ästhetik in der Weise, daß er einen ausgezeichneten Abriß der eigenen Lehre bietet. Den Kennern seines großen Werkes dürfte es erwünscht sein, einen so übersichtlichen Auszug zu erhalten. Ob indessen das von Lipps beliebte Verfahren der Absicht eines nach Objektivität strebenden

Digitized by Google

Sammelwerkes entspricht, scheint mir fraglich. Auf den Inhalt des Artikels gehe ich nicht ein, da ich in der »Deutschen Literatur-Zeitung« eine ausführliche Beurteilung dieser ganzen Ästhetik zu veröffentlichen gedenke. Aus einem anderen Grunde schweige ich von den die Kunst »erläuternden« Bemerkungen, die in der Abhandlung über Psychologie stehen: sie sind meines Erachtens völlig belanglos. Noch an einer dritten Stelle ist von Kunst die Rede, nämlich in Wilhelm Diltheys Abhandlung: »Das Wesen der Philosophie«. Die Studie leidet nicht so stark an Strukturlosigkeit wie diese oder jene ältere systematische Untersuchung des Verfassers: der Zwang der Kürze, der Druck äußerer technischer Vorschriften (Einteilungen, Randnoten) haben entschieden günstig eingewirkt. Die einzelnen Abschnitte sind, für sich betrachtet, schön und lehrreich; man fühlt hinter jedem eine lange Gedankenarbeit; man gewinnt von jedem einen wertvollen Ausblick. Aber die Überlegung schreitet nicht entschieden genug vorwärts, sie beginnt immer wieder von neuem und sinkt stets in dieselbe Tiefe hinab. Es mangelt dem Ganzen, wie mich dünkt, Plastik und zwingende Steigerung.

Immerhin ist ein zusammenfassender Gesichtspunkt bemerkbar, der aus der Vergleichung von Kunst — namentlich Dichtung — mit Philosophie und Religion sich ergibt. Die Gemeinsamkeit dieser drei Sphären ruht nach Dilthey letzten Endes darin, »daß die Einspannung des Willens in begrenzte Zwecke hier aufgehoben ist«. Am freiesten aber waltet die Dichtung. Denn indem sie ein Geschehnis hinstellt, das in seiner Bedeutsamkeit erfaßt wird, verbleibt sie »in der Region von Gefühl und Anschauung, da sie nicht nur jede begrenzte Zweckbestimmung, sondern das willentliche Verhalten selbst von sich ausschließt«. Die Kunst ist ein Spiel mit Stimmungen und Gestalten, in denen dennoch die Bedeutung des Lebens sichtbar wird. Des Menschen Verhältnis zur Welt, zum eigenen und fremden Dasein zeigt mancherlei Grade und Weisen; »der Religiöse, der Künstler, der Philosoph unterscheiden sich nun dadurch von den Dutzendmenschen, ja auch von Genies anderer Art, daß sie solche Lebensmomente festhalten in der Erinnerung, ihren Gehalt zum Bewußtsein erheben und die Einzelerfahrungen zu allgemeiner Erfahrung über das Leben selber verbinden«. — Was Dilthey des weiteren (auf den S. 49—55) von der Lebensanschauung der Dichter sagt, macht noch deutlicher, inwiefern aus der künstlerischen Vertiefung in den Sinn einzelner Erlebnisse Ideen, ja Weltanschauungen entstehen können. Es gelingt ihm in der Tat, zwischen der Scheintheorie und dem Essentialismus einen solchen Zusammenhang herzustellen, daß darin der Wert des besonderen künstlerischen Gebildes und seiner sprachlichen Form bewahrt bleibt. Da außerdem des Verfassers Darlegungen im ganzen eine Abkehr vom erfahrungsfremden Ästhetisieren bedeuten, so können sie trotz der oben geäußerten Einwände als eine wirkliche Bereicherung auch unserer Fachliteratur bezeichnet werden.

Berlin. Max Dessoir.

Mit tiefster innerer Bewegung empfange ich die Nachricht, daß der oben genannte Marinestabsarzt Dr. Stephan am 25. Mai 1908 fern von der Heimat verstorben ist. Wir hatten in gemeinsamer Arbeit die ästhetischen und psychologischen Aufgaben seiner neuen Forschungsreise durchgesprochen, und ich war der zuversichtlichen Hoffnung, daß er wichtige Aufschlüsse heimbringen werde. Seinen letzten Gruß sandte er mir »mitten aus der Arbeit heraus«. Nun ist er vorzeitig abberufen worden. Der Verlust für die Wissenschaft ist groß; unersetzlich ist er für alle, die diese reiche und reine Natur näher kannten. M. D.

Digitized by Google

XIII.

Der ästhetische Gegenstand.

Eine phänomenologische Studie.

(II. Wortkunst.)

Von

Waldemar Conrad.

Nachdem wir in einem früheren Artikel[1]) gezeigt haben, wie die eigenartige deskriptive Methode, die Husserl die »phänomenologische« genannt und zuerst zur Grundlegung der Erkenntnistheorie ausgearbeitet hat, bei ihrer Anwendung auf die Ästhetik zur Abgrenzung ästhetischer Gegenstände führt, die von den Kunstwerken als Dingen der Naturwelt wesentlich verschieden sind, und nachdem wir das Wesen eines solchen ästhetischen Gegenstandes durch Analyse eines Beispiels aus dem Gebiete der Musik näher kennen gelernt haben, ist es nun die Aufgabe, entsprechende Analysen auf den anderen Kunstgebieten durchzuführen. Dabei werden wir wiederum Detailausführungen, Einwände und das ergänzende Beweismaterial, das nur für diejenigen von Bedeutung ist, welche spezielles Interesse an der Phänomenologie haben, sowie die Perspektive auf weitere, sich anschließende, hier nur berührte Probleme in Anmerkungen verweisen müssen.

Ebenso wie bei der Musik ist nun auch bei der Poesie als einer rein zeitlichen Kunst der Gegensatz des ästhetischen Gegenstandes gegenüber dem Naturobjekt und seine hervorragendere ästhetische Bedeutung sofort in die Augen fallend und unzweifelhaft; daher wollen wir jetzt diese Kunst zunächst zur Erörterung heranziehen, obwohl in anderer Hinsicht (nämlich was die darstellende Funktion anbetrifft) die kunstgewerbliche Raumkunst gewissermaßen eine einfachere, primitivere Kunstform genannt werden muß und der Musik näher stände.

3. Der ästhetische Gegenstand der Poesie.

Es ist in der Tat klar, daß ebensowenig wie die Luftschwingungen oder das Notenmanuskript in der Musik, so auch nicht die Lufterschütterungen des gesprochenen Wortes oder die Tintenzüge des geschrie-

[1]) Diese Zeitschr. III. Bd., 1. Heft, S. 71 f.

Digitized by Google

benen Gedichtes der gesuchte ästhetische Gegenstand sein können. Denn wir unterscheiden ebenso wie die Symphonie selbst von ihrer »Aufführung«, so auch das Drama selbst von seiner »Aufführung«, das Gedicht selbst von seiner »Rezitation« und unterscheiden dies sowohl beim Genießen wie beim Werten. Ehe wir aber zur Analyse eines solchen eigentlichen poetischen Gegenstandes übergehen, müssen wir das Wesen eines einzelnen Wortes beziehungsweise Ausdruckes und weiterhin eines (nicht-poetischen) Wortzusammenhanges »phänomenologisch« zu beschreiben suchen, um nachher das Spezifischpoetische klarer herausarbeiten zu können; und dies um so mehr, als die Analyse eines solchen sprachlichen Ausdruckes außerordentliche Komplikationen mit sich bringt. Eben deshalb aber kommt dieser »Voruntersuchung« hier auch wesentlich größere Bedeutung zu, als bei der Musik.

a) Voruntersuchung über den verbalen Ausdruck.

Das einzelne Wort spielt offenbar eine ganz ähnliche Rolle für die Poesie, wie der Einzelton für die Musik. Es ist der kleinste, als selbständige Einheit in die Augen fallende Teil derselben. Ein einzelnes Wort kann nie schon selbst und allein ein poetisches Kunstwerk sein, so wenig wie ein einzelner Ton ein musikalisches Kunstwerk, aber jenes »besteht aus« Worten, wie die Musik aus Tönen.

Die naive Deskription würde sich beschränken etwa folgendermaßen zu sagen: Ein Wort ist ein Lautkomplex, an den eine Bedeutung geknüpft ist. Und wenn sie das Wesen dieser »Bedeutung« näher beschreiben will, so würde sie hinweisen auf die mannigfachen Erinnerungs- und Phantasiebilder, die bei einem Wort, z. B. »Tisch«, auftauchen, und eventuell auf die ganze Sphäre der assoziativen Miterregungen, die sich dabei indirekt aufweisen lassen. Das Wort wäre danach also ein Geräusch, das in uns eine mehr oder weniger bestimmte Reihe von Vorstellungen wachruft und erregt. Das Geräusch selbst läßt sich noch weiter in seine Bestandteile zerlegen, nämlich der »Lautkomplex«, wie wir es schon nannten, in die einzelnen konstituierenden Laute, aus denen sich der Komplex zusammensetzt, ähnlich wie die Melodie aus den Tönen. Und wie dort die Töne, so lassen sich hier diese Laute in visuellen Zeichen (»Buchstaben«) verbildlichen und wiedergeben. Diese Möglichkeit der Verbildlichung wird man nun entweder als eine Folgerung aus obiger Definition, als bloße Begleiterscheinung der das Wesen konstituierenden Eigenschaften hinstellen oder aber sie auch gleich in die Wesensdefinition selbst hineinbeziehen, so daß man das Wort als ein akustisches oder visuelles Zeichen definiert, an das sich durch Einübung gewisse Vorstellungsreihen knüpfen.

Digitized by Google

Mit dieser Beschreibung sind wir natürlich durchaus schon über das hinausgegangen, was ein Normalmensch oder auch der Durchschnitt der Gebildeten auszusagen wüßte; die Deskription ist »naiv« nur in dem Sinne, als sie auf der üblichen naturwissenschaftlich tendierten Weltauffassung des gewöhnlichen Lebens basiert, nicht den Gegenstand rein als solchen, sondern mehr oder weniger durch seine Wirkungen beschreibt, und insofern sie nicht auf einer im strengen Sinne adäquaten Anschauung dieses Gegenstandes fußt — wie wir das früher auseinandersetzten —, also im Gegensatz zu der »phänomenologischen« Beschreibung.

Wenden wir uns nunmehr dieser phänomenologischen Deskription zu, so erhalten wir in der Tat ein wesentlich anderes Bild. Wir können dieselbe hier natürlich nur in rohen Umrissen durchführen, zumal es sich um eine Voruntersuchung handelt [1]).

Das Einzelwort ist — jedenfalls im allgemeinen — Teil eines größeren Ganzen und läßt sich seinerseits auch noch in weitere, kleinere Teile zerlegen. Abgesehen aber von dieser zeitlichen Aneinanderreihung und zeitlichen Zerstückung, auf die wir später zu sprechen kommen, lassen sich bei einem solchen Gebilde, ebenso wie bei dem Ton, verschiedene »Seiten« [2]) unterscheiden.

Schon der phänomenologisch ungeschulten Beobachtung fiel in die Augen, daß zu dem Wesen eines Wortes immer zweierlei gehört, wir wollen es jetzt vorsichtig ausdrücken: das Wortzeichen und die Wortmeinung, das ist der Wortlaut oder das Schriftzeichen einerseits, die Bedeutung dieses Zeichens, das was damit gemeint wird, andererseits. Das Zeichen ohne die Bedeutung wäre kein »Zeichen«, geschweige denn ein Wort, es wäre ein bloßes Geräusch respektive ein bloßer Linienschnörkel. Die Wortmeinung ohne das Zeichen wäre ein Ding beziehungsweise der Begriff desselben, ein Vorgang beziehungsweise der Begriff dieses Vorganges und dergleichen. Dagegen scheinen die Vorstellungsbilder, die, wie wir schon erwähnten, bei einem Wort wie »Tisch« z. B. auftreten und die auch irgendwie dem Wort zugehören, nicht in derselben Weise wie die obigen zwei Faktoren das Wesen

[1]) Vgl. E. Husserl, Logische Untersuchungen, Halle a. S. 1901, Bd. II, besonders die ersten vier Kapitel, an die sich diese vorästhetische Untersuchung insonderheit anlehnen kann; und vgl. anderseits die grundsätzlich verschiedenen Ausführungen, z. B. bei Dessoir, Ästhetik u. allg. Kunstwissensch., Stuttgart 1906, den Abschnitt über die Anschaulichkeit der Sprache S. 353 f. Oder bei Volkelt, System der Ästhetik, München 1905, S. 86, 113, 116, 130 f., 412 f. u. a.

[2]) Vgl. Husserl a. a. O. S. 49. Man müsse die Rede von den »zwei Seiten«, die an jedem Ausdruck zu unterscheiden seien, nicht »ernst nehmen«. Über den Gegensatz von »Seiten« und »Stücken« vgl. Husserl a. a. O. II. Bd., III. T., Kap. 2, besonders S. 260.

Digitized by Google

des Wortes selbst zu konstituieren. Sieht man nun aber das, was wir »Wortmeinung« nannten, näher an, so findet man, daß es seinerseits noch eine Mehrheit von Seiten unterscheiden läßt, respektive daß man bei dem Ausdruck »Wortmeinung« verschiedenerlei, bald das eine, bald ein anderes im Auge hat.

Ein Wort bezeichnet zunächst einmal einen Gegenstand; ein Name wie Cäsar oder ein Ausdruck wie »dieser Tisch« bezeichnet konkrete Gegenstände, andere Ausdrücke wie »gleichseitiges Dreieck« oder »drei« bezeichnen abstrakte Gegenstände. Zwischen diese Gegenstände aber und das Zeichen, das auf sie hinweist, schiebt sich nun, nach Husserl, noch ein drittes zum Wesen des Wortes unabweislich Gehörendes, er nennt es »die Bedeutung« oder den »Sinn« des Wortes [1]). Sowohl bei dem Beispiel »dieser Tisch« wie bei dem anderen »gleichseitiges Dreieck« scheint es ohne weiteres verständlich, was mit dieser »Bedeutung« gemeint ist; der Ausdruck »dieser Tisch« bezeichnet (in normaler Rede) das Konkretum, das Ding da, das sich mit Händen greifen läßt; der Sinn der Worte aber, von dem wir sagen, wir »erfassen« ihn, ist offenbar nicht etwas mit Händen zu Erfassendes, sondern ein Etwas, das man eher geneigt ist, ein Abstraktum, vielleicht einen »Begriff« [2]) zu nennen. Bei dem »gleichseitigen Dreieck« ist nun allerdings schon der »gemeinte« (der bezeichnete) Gegenstand selbst ein Abstraktum; aber man braucht nur — wie Husserl das tut [3]) — den Ausdruck »gleichwinkliges Dreieck« gegenüberzustellen, um einzusehen, daß sie beide denselben Gegenstand bezeichnen und doch noch in anderem, als dem bloßen Wortklang, differieren, eben in den Wortbedeutungen, dem unmittelbaren »Sinn« der Worte [4]). Es fragt sich nun, ob wir damit ein drittes, jedem Wort als solchem wesentliches Moment aufgefunden haben und wie dasselbe den anderen beiden gegenüber zu charakterisieren wäre.

In der Tat wird die Allgemeinheit beziehungsweise wesentliche Zugehörigkeit dieses Momentes schon fraglich, wenn man nur von dem

---

[1]) Ich möchte vorgreifend darauf hinweisen, daß sich nach jeder dieser drei Richtungen (in jedem dieser drei Faktoren) der Unterschied des ästhetischen Gegenstandes von dem nichtästhetischen offenbaren wird.

[2]) Darüber später.

[3]) Husserl a. a. O. S. 47.

[4]) Man kann sich das vielleicht auch so deutlich machen: Wenn jemand uns in einer unbekannten Sprache sagt »dieser Holztisch«, uns gleichzeitig aber durch (aus dem Zusammenhange völlig verständliche) Gesten zu verstehen gibt, welchen Gegenstand er meint, also auch mit den Worten meint, so empfinden wir deutlich, daß dabei etwas fehlt im Vergleich zu normalem Wortverständnis, und das ist nicht nur das begleitende Bekanntheitsgefühl, sondern die Wortbedeutung, mittels deren der Gegenstand gemeint war.

Digitized by Google

zusammengesetzten Ausdruck »gleichseitiges Dreieck« auf das eine der konstituierenden Stammworte »drei« zurückgeht oder andererseits auf einen eigentlichen Eigennamen wie »Cäsar« hinweist. Denn beide Ausdrücke scheinen ihre Gegenstände völlig unmittelbar (ohne Vermittlung einer Bedeutung) zu bezeichnen [1]).

Aber ein zusammengesetzter Ausdruck wie »gleichseitiges Dreieck« besteht aus Teilausdrücken (»gleichseitiges« und »Dreieck«), die letzten Endes auf einfache (»gleich«, »seitig«, »drei« und »Eck«) zurückzuführen sind, und die Verschiedenheit der Bedeutung (bei gleichem bezeichneten Gegenstand) beruht ja eben auf diesen Teilausdrücken (hier speziell dem »winklig« gegenüber dem »seitig«). Und dies kommt natürlich dadurch zu stande, daß die Teilausdrücke in das Bedeutungsganze mit ihren Teilbedeutungen eingehen; es ist aber leicht zu beobachten, daß diese Teilbedeutungen den Worten bei ihrem selbständigen Auftreten als Eigenbedeutungen ebenfalls zukommen.

Danach hätten wir also bei solchen Namen und Stammworten nur den Spezialfall, daß Bedeutung und Gegenstand gleich — wenn auch, wie Husserl betont [2]), nie identisch — sind.

Nachdem wir so die »Bedeutung« als ein notwendiges Charakteristikum festgelegt haben, erhebt sich umgekehrt die Frage, ob nicht manche Ausdrücke nur eine Bedeutung besitzen, aber nicht — außerdem — einen Gegenstand meinen; so die Worte »und«, »ist«, Adjektiva wie »gleichseitig«, sofern sie isoliert auftreten, beziehungsweise sofern man sie aus ihrem Zusammenhang ausscheidet [3]).

Doch beweist die Möglichkeit, dieselbe »Beziehung«, dieselbe »Eigenschaft« u. s. w. in verschiedenen Wendungen auszudrücken (z. B. »liegt« und »ist gelegen«), daß hier kein prinzipieller Unterschied vorliegt, wenn man auch nicht für jeden Ausdruck einen bedeutungsverschiedenen auffinden kann, der denselben Gegenstand bezeichnet. Aber

---

[1]) Man könnte wohl versucht sein, dem Worte »Cäsar« nur einen gemeinten Gegenstand, dem Worte »drei« aber nur eine Bedeutung zuzuschreiben. Dies letztere widerlegt sich jedoch ohne weiteres durch den Hinweis auf andere Ausdrücke (wie »die zweite ungrade Zahl«), die mit dem Ausdruck »drei« sichtlich das gemein haben, was wir den bezeichneten Gegenstand nannten.

[2]) Anlaß dazu gibt die zwiefache Verwechslung dessen, was hier mit »Gegenstand« gemeint wird, auf die wir sofort zu sprechen kommen, da es ja allerdings dem Sprachgebrauch widerspricht, in solchen Fällen von dem »Gegenstand« zu reden.

[3]) Die Auffassung, als ob bei einem Ausdruck wie »gleichseitiges Dreieck« überhaupt nur (ohne Vermittlung einer Bedeutung) der Gegenstand, aber mit besonderer Betonung des Gleichseitig- bezw. Gleichwinkligseins bezeichnet würde, brauche ich wohl nicht erst zu widerlegen. Daß abgesehen von dem, was wir beschrieben haben, außerdem eine solche Betonung als ein Moment am gemeinten Gegenstand selbst eintretenden Falls aufzuweisen ist, werden wir noch sehen.

Digitized by Google

freilich muß dabei der Begriff des intentionalen Gegenstandes von anderen Gegenstandsbegriffen scharf getrennt gehalten werden. Von diesen beirrenden Verwechslungen wird sogleich die Rede sein. Nachdem wir nämlich so gesehen haben, wie die Wortmeinung, die wir anfangs dem Wortzeichen als zweites charakteristisches Moment gegenüberstellten, in diese zwei Faktoren »Bedeutung« und »Gegenstand« zerfällt, müssen wir suchen, diese beiden Phänomene gegeneinander und gegen andere verwandte abzugrenzen und näher zu charakterisieren.

Selbstverständlich ist, daß es sich hier nicht um »Gegenstände« in dem üblichen engsten Sinne handelt, der die »Dinge« oder konkreten Identitäten einerseits umfaßt, die abstrakten Identitäten andererseits (etwa derart, wie vorher angedeutet, daß »gleichseitiges Dreieck« und »gleichwinkliges Dreieck« denselben Gegenstand bedeuten). Vielmehr ist der intentionale Gegenstand, wie wir schon in der Einleitung andeuteten, charakterisiert durch die Gegenstandsstellung. Gegenstand ist also das, was uns »gegenübersteht«. Diese Charakterisierung ist aber einer sehr naheliegenden Mißdeutung ausgesetzt. Bei unseren ersten Beispielen — so wird man sagen — ist dieses »Gegenüberstehen« sofort in die Augen fallend; »dieser Tisch« bezeichnet einen mir gegenüberstehenden oder mir »vorschwebenden« Tisch, und in übertragener Bedeutung kann man dasselbe auch von der »Drei« sagen, die mir bei dem Ausdruck »zweite ungrade Zahl« als das Gemeinte vorschwebt. Aber in dieser Weise steht mir bei dem Ausdruck »ist« oder »liegt« offenbar nichts gegenüber; denn wollte man sagen, das Sein beziehungsweise das Liegen sei mir derartig gegenständlich, so hätten wir offenbar eine Umwendung des Ausdruckes (in die substantivische Form) vorgenommen, der Ausdruck »liegt« kann aber nimmermehr ersetzt werden durch den anderen das »Liegen«, in der Weise, wie der Ausdruck »die Zahl drei« durch den anderen die »zweite ungrade Zahl«. Er ist nicht nur bedeutungsverschieden, sondern bezeichnet auch verschiedene Gegenstände. Wir müssen also dieses »Gegenüberstehen«, im eigentlichsten Sinne, dem der Name »Gegenstand« offenbar ursprünglich seine Einführung in diese Terminologie verdankt, als ein spezielles Merkmal solcher Ausdrücke ansehen, die uns als Subjekte möglicher Aussagen vorschweben, d. h. substantivischer[1]), müssen es aber als allgemeines Charakteristikum des Gegenstandseins fallen lassen[2]). Für dieses bleibt ein Gegen-

[1]) Husserl sagt »subjektivischer«, a. a. O. S. 440 u. f.

[2]) Wenn Husserl an anderer Stelle sagt (S. 46), Gegenstand sei das, worüber der Ausdruck etwas aussage, Bedeutung das, was er aussage, so hat er dabei sichtlich wiederum bei dem »Gegenstand« speziell den substantivischen Gegenstand

Digitized by Google

überstehen in viel abgeblaßterem, entfernterem Sinne übrig, das zu konstatieren es schon einer bedeutend sorgfältigeren phänomenologischen Beobachtung bedarf [1]). Diese wird durch die Gegenüberstellung der anderen Bewußtseinsweise, in der der Wortsinn auftritt, wesentlich erleichtert [2]).

Der Wortsinn nämlich z. B. des Ausdruckes »drei« wird — so kann man mit Husserl sagen — »erlebt«, der Sinn eines Ausdruckes wie »gleichseitiges Dreieck« oder eines Satzes wird »vollzogen« [3]), ähnlich wie das abgeschattete Rot einer gleichmäßig roten Kugel bei normaler Wahrnehmung erlebt wird, als Erlebnis »gegeben« ist. Während wir diese Art des Bewußtwerdens aber zu beobachten versuchen, wird dieselbe unwillkürlich in die intentionale übergehen, das abgeschattete Rot seinerseits und ebenso der Wortsinn wird jetzt Gegenstand. Wir können nur noch den Wechsel der Stellung empfinden, gerade dadurch aber offenbart sich uns der Gegensatz [4]). Man hat

im Auge; auch wenn er dabei unter anderem einen Satz als Beispiel anführt: »a ist größer als b« und »b ist kleiner als a«. Denn der identische Sachverhalt, über den die beiden Ausdrücke »gedanklich« Verschiedenes aussagen, ist genau genommen Gegenstand des (eben substantivischumgewandten) Ausdruckes »der Sachverhalt: a ist größer —« oder des anderen »das Größersein des a —«. In der Tat liegt es schon in der Fragestellung: »worüber«, »von was« sagt das Urteil, der Ausdruck etwas aus, daß man substantivisch antwortet und daß nur eine substantivische Antwort die richtige ist. Dieses speziell »substantivische« Gegenüberstellen, wie er es nennt, hat aber auch Husserl selbst an einer späteren Stelle (S. 400 u. f.) von dem allgemeinen Gegenständlichsein scharf gesondert. Die Stelle richtet sich überhaupt nicht so sehr gegen die, mehr vorbereitende, Darstellung des ersten Kapitels, als gegen die Wiederholung dieser Ansicht in dem V. Abschnitt S. 378, wo »das auf dem Tische Liegen des Messers« als der Gegenstand bezeichnet wird, der Gegenstand des (vollen) Urteils sei, während der Tisch hier nur als der Gegenstand bezeichnet wird, »über« den geurteilt werde, »von« dem als dem Urteilssubjekt ausgesagt werde. In welchem Sinne man allerdings den Sachverhalt auch als Gegenstand bezeichnen kann, werden wir später noch sehen. Der »primäre« intentionale Gegenstand dieses Urteils — wie sich Husserl geradezu ausdrückt und nach dem wir hier suchen — ist es meiner Ansicht nach nicht. Vgl. auch S. 628.

[1]) Daß überhaupt eine (nicht substantivierte) Beziehung »gegenständlich« werden kann, ersieht man wiederum am deutlichsten an solchen Fällen, wo zwei verschiedene »Wendungen« denselben »Sachverhalt« meinen: »a ist größer als b« und »b ist kleiner als a« (natürlich wohlunterschieden von dem substantivierten Ausdruck: »das Größersein des a . . .«). Dies ist im Grunde ein komplizierterer Fall; ist man aber hier erst einmal aufmerksam geworden auf das Wesen der intentionalen Gegenständlichkeit, so wird man es auch in anderen Fällen beobachten.

[2]) Im übrigen verweise ich wieder auf Husserls grundlegendes Werk »Logische Untersuchungen«.

[3]) Ich deute damit eine naheliegende weitere Scheidung noch zwischen »erleben« und »vollziehen« an.

[4]) Intentionaler Gegenstand ist offenbar auch nicht identisch mit »Gegenstand

Digitized by Google

dann beide Phänomene hart nebeneinander [1]). So ist Wortsinn und gemeinter Gegenstand nach ihrer »Stellung« charakterisiert. — Wir haben noch eine kleine Ergänzung anzufügen. Indem wir nämlich den Wortsinn selbst ins Auge faßten, hatten wir den eigenartigen Fall hergestellt, wo der vollzogene Sinn gleich dem gemeinten Gegenstand ist [2]). Dieser gemeinte Gegenstand hat einen besonderen Namen; dies ist nämlich nichts anderes als der »Begriff«, wie man bei näherem Zusehen leicht erkennt.

Man hat also in dem Fall des beschriebenen »Überganges« den Schritt von dem bloßen Sinnvollzug zur Begriffsbeachtung gemacht. Eine Rolle spielt der Begriff (außer bei der sogenannten »Bedeutungsanalyse« und der Begriffsbestimmung oder Definition [3])) in allen solchen Sätzen, wie »dies ist ein Tisch«, während er in der gewöhnlichen Rede von einem Tisch als »dieser Tisch« oder »dieser braune Holztisch« etc. herausfällt [4]). Dann haben wir nur den erlebten Sinn und das gemeinte Konkretum. Bei dieser Beschreibung fehlt nun aber sichtlich die Beziehung des Wortsinnes auf den Gegenstand; mit dem Erleben des Wortsinnes ist es nicht getan, es fehlt die »Bedeutungsfunktion«; auch handelt es sich ja nicht um einen irgendwie gemeinten, sondern um einen »bedeuteten« Gegenstand. Mit der Scheidung nach der Stellung kreuzt sich also die Scheidung in Bedeutetes und Bedeutendes. Tritt der Wortsinn in diese Funktion, so wird er zur »Wortbedeutung« [5]).

Aber nicht nur der erlebte Wortsinn, sondern auch ein Gemeintes,

der Aufmerksamkeit«; doch würde es uns zu weit führen, das hier gegeneinander abzusondern.

[1]) Natürlich ist nicht alles, was in Erlebnisstellung steht, Wortsinn (es gibt auch andere Erlebnisse), ebensowenig wie jeder intentionale Gegenstand (durch ein Wort) gemeinter oder bedeuteter Gegenstand ist.

[2]) Denn der neue Gegenstand tritt natürlich nicht ohne Sinnvollzug überhaupt auf.

[3]) Auf die eigenartigen Gegenstandsidentifikationen, die allein eine Begriffsdefinition ermöglichen und auch sonst eine außerordentlich wichtige Rolle spielen, kann hier nur hingewiesen werden.

[4]) Allerdings pflegt man nur von dem Begriff substantivischer beziehungsweise substantivierter Ausdrücke, also nur von einem Begriff zu reden bei Gegenständen in dem früher erwähnten engeren Sinne (so von dem Begriff der »Helligkeit«, nicht von dem Begriff »hell«, oder von dem Begriff der »Summe«, aber nicht von dem Begriff »und«); doch ist diese erweiterte Fassung, dem Gegenstandsbegriff korrespondierend, wohl zweckmäßig. — Man kann den Terminus »Begriff« auch anders abgrenzen, vgl. Husserl a. a. O. S. 102. Insonderheit muß man dem »Begriff« als Inbegriff von Gegenständen bezüglich Gattungen und Arten gerecht werden. Die Gegenstände, auf die der Wortsinn in der Form der Bedeutung »anwendbar« ist, sind offenbar die, welche der Begriff des Wortes »umfaßt«.

[5]) Ob der »Sinn« immer in solcher Funktion steht, brauchen wir hier nicht zu entscheiden. In dieser Annahme hat Husserl ersichtlich beides identifiziert.

Digitized by Google

ein intentional Gegenständliches, Bedeutetes kann seinerseits wieder Bedeutungsfunktion übernehmen, wie dies schon das Beispiel des gleichseitigen und gleichwinkligen Dreiecks zeigt, wo auch bei Beachtung des eigentlichen Wortsinnes (also des Begriffsganzen) die Richtung auf das identische Dreieck als das letzten Endes Gemeinte erhalten bleiben kann; ebenso wie auch das gegenständlich beachtete, abgeschattete Rot unseres anderen Beispiels aus der Wahrnehmungssphäre noch das gleichmäßige Rot der Kugel als das letzten Endes »Wirkliche« meinen oder wie man hier sagen würde »repräsentieren« kann. Es besteht also eine gewisse Relativität des Bedeutens; und Bedeutung ist ein Erlebnis oder ein Gegenstand, der Bedeutungsfunktion hat. Zu jedem Bedeutungsakt oder besser zu jedem Wort [1]) gehört aber immer und notwendig ein primär Bedeutendes, d. h. ein bedeutender, erlebter Sinn; ob dagegen auch ein letzten Endes Bedeutetes immer und wesentlich dazu gehört, oder ob die Bedeutungsperspektive offen bleiben kann, wollen wir hier nicht entscheiden. — Auf das eigenartige Verhältnis, wie jede Bedeutung natürlich nur einen gewissen Kreis von Gegenständen hat, auf die sie »anwendbar« ist und umgekehrt, können wir hier ebenfalls nicht weiter eingehen; es sei nur noch erwähnt, daß ein (intentionaler) Gegenstand, wie es scheint, nur als Bedeutung für einen anderen auftreten kann, sofern er eine der »Ansichten« desselben ist.

Wie man nämlich nie einen (konkreten) Tisch selber nach allen seinen konstituierenden Eigenschaften und von allen Seiten (gleichzeitig) wahrnehmen kann, so kann man auch alle oder jedenfalls fast alle abstrakten Gegenstände nicht mit einem Blick in allen ihr Wesen konstituierenden Eigenschaften erfassen; so z. B. auch das gleichseitige Dreieck nicht. Wenn wir nun den Sinn des Ausdruckes »gleichseitiges Dreieck« ins Auge fassen, so ist dieser (intentionale) Gegenstand eben eine der möglichen »Ansichten« desselben, wie man in ohne weiteres verständlicher Übertragung sagen kann. Ebenso ist $1 + 2$ oder »die zweite ungrade Zahl« sozusagen eine »Ansicht« des (letzten Endes gemeinten) Gegenstandes »drei«. Auch dies wird später bei der Analyse des speziellen poetischen Gegenstandes, wie leicht zu übersehen, eine wichtige Rolle spielen. Und wie es für den Tisch oder die Tischplatte eine Ansicht zu geben scheint, wo wir sie selbst und eigentlich zu sehen meinen (wenn sie in »normaler« Entfernung und gerade vor uns steht), so gibt es, wenigstens vielfach, auch bei abstrakten Gegen-

[1]) Wenn nämlich ein Zeichen, akustisches oder visuelles (z. B. eine »Geste«), einen Gegenstand ohne Vermittlung einer Bedeutung, eines Sinnvollzuges bezeichnet, so ist es kein Wort.

Digitized by Google

ständen eine derartig bevorzugte Ansicht; dies ist 1 + 2 offenbar nicht für die 3, aber wohl 1 + 1 + 1 [1]).

Nächst der Wortbedeutung (beziehungsweise dem Sinn) und dem gemeinten Gegenstand (oder auch Begriff) ist das Wortzeichen der wichtigste Faktor des Wortes. Dieses Wortzeichen kann an sich sowohl visuell wie akustisch sein, ja anscheinend sogar kinästhetisch [2]). Was wir aber analysieren wollen, ist das Wort in dem engeren Sinne, wie es das poetische Kunstwerk konstituiert.

Es fragt sich, ob auch dieses derartige verschiedene Zeichen hat, und weiterhin dann, in welchem Verhältnis dieselben zu (der Bedeutung und) dem gemeinten Gegenstand stehen.

Genetisch ist natürlich die Lautsprache älter als die Schriftsprache, und auch das Kind lernt (sofern es nicht taubstumm ist) jene zuerst. Dieser Ursprung beweist aber noch nichts, denn er könnte auch völlig verwischt sein; er macht nur die Tatsache der primären Bedeutung der Lautsprache, wenn sie sich vorfindet, (historisch) verständlich, ist dann also »ideal-genetisch« verwendbar. Nun ist es bekannt und von vornherein eigentlich selbstverständlich, daß sich die verschiedenen Menschen in dieser Hinsicht verschieden verhalten, so daß man je nach dem Prävalieren der einen oder anderen Seite einen akustischen, visuellen und kinästhetischen »Typus« unterschieden hat. Aber auch darum handelt es sich uns nicht, sondern es fragt sich, ob das Wort als Teil des poetischen Kunstwerkes irgend welche bestimmten Forderungen in der Hinsicht stellt.

Wir sagten früher, eine (verständliche) Geste ist kein Wort, weil sie keine »Bedeutung« besitzt, sondern nur einen Gegenstand meint; sie ist aber auch kein Wort, weil sie nur visuell (und kinästhetisch) ist, ohne in die Lautsprache übertragbar zu sein. Dies wird vielleicht noch deutlicher an einem anderen Beispiel: Wenn an einer Weckuhr über den zum Aufziehen des Uhr- und Schlagwerkes bestimmten Griffen zwei gebogene Pfeile angebracht sind, so ist das auch ein ohne weiteres verständliches Zeichen, ist aber wiederum kein Wort, weil ihm nicht ein Lautzeichen wesentlich und eindeutig zugehört (und daher auch keine »Bedeutung«). Demgegenüber wird man bei der Sprache irgend eines wilden Völkerstammes, der noch keine Schrift kennt, natürlich von den Worten als den konstituierenden Bestandteilen reden.

---

[1]) Entsprechend sind offenbar auch nicht alle an sich möglichen, zu einem eindeutigen Gegenstand führenden Wesensdefinitionen einander gleichwertig. Darüber an anderer Stelle ausführlicher. Vgl. auch Husserl a. a. O. S. 291. — Übrigens muß man beachten, daß 1 + 1 + 1 zunächst eine »Summe«, nicht eine »Zahl« ist.

[2]) Trotzdem das kinästhetische Wortbild nicht direkter Mitteilung fähig ist, kann es an sich natürlich (im einsamen Seelenleben) Träger der »Bedeutung« sein.

Digitized by Google

Zum Wesen des Wortes gehört also offenbar nicht das visuelle Zeichen[1]), wohl aber das akustische. Und das ist nicht eine sogenannte »willkürliche« Wortdefinition (im Sinne des Nominalismus) von dem Ausdruck »Wort«, noch auch eine (historische) Feststellung des üblichen Sprachgebrauchs, sondern an Beispielen (die natürlich zur Verständigung der üblichen Zeichenverwendung beziehungsweise dem Sprachgebrauch folgen) ist auf den Wesensunterschied eines reicheren Phänomens (geschriebenes Wort) gegenüber dem ärmeren (visuelles Zeichen, das einen Gegenstand meint) und gegenüber dem dritten, ebenfalls ärmeren (akustisches Zeichen, das mittels einer Bedeutung einen Gegenstand meint), aufmerksam gemacht. Analysieren wir das geschriebene Wort der Poesie in dieser Weise noch weiter, so finden wir, daß demselben nicht nur das Lautzeichen wesentlich und eindeutig zugehört[2]), sondern daß es sogar die bestimmte Forderung stellt (wenn es vollkommen und adäquat erfaßt sein soll), zunächst in das gesprochene beziehungsweise gehörte Wort übertragen zu werden, daß es also zu seinem Wesen gehört, primär Laute zu bezeichnen und erst sekundär eigentliche Bedeutungsfunktion zu besitzen[2]).

Das bloße Lesen von Poesie nämlich ist, wie das Lesen einer Musikpartitur, sichtlich ein unvollkommenes Erfassen des Kunstwerkes[3]).

---

[1]) Daher nennt man mit Recht auch die Poesie eine »zeitliche« Kunst, wie die Musik, da das Wort als basierend auf dem akustischen Repräsentanten ein zeitlich ausgedehntes Phänomen ist, zu dessen Wesen die zeitliche Erstreckung sichtlich in anderer und prägnanterer Weise gehört, als zu dem visuellen Repräsentanten.

[2]) Nun kann man allerdings auch da wieder sagen: »Wir nennen nur das Poesie, was derartig auf Worte in diesem engeren Sinne aufbaut«, und kann fragen, ob es nicht vielleicht trotzdem eine Kunstform gibt oder geben kann, in der derartige sinnvolle Zeichen ohne jede Beziehung auf eine Lautsprache eine Rolle spielen. Tatsächlich ist nun nicht nur eine Kunst in dem wohl ausgebildeten Zeichensystem der Taubstummen beispielsweise sehr wohl denkbar, sondern man spricht sogar von »poetischer« Schönheit bei jedweder Kunst da, wo die Schönheit in der Gestaltung des dargestellten Inhaltes liegt, die Gefühlsbetonung an den gedanklichen Gehalt anschließt. Auf dies letztere werden wir bei den »Raumkünsten« noch zu sprechen kommen. Das erstere ist nicht ohne Interesse als ein extremer Fall von etwas, was wir »Bedeutungspoesie« im Gegensatz zu »Sprachpoesie« nennen werden; indes würde sich damit wohl von selbst doch wieder eine sinnliche Kunstform verbinden, nämlich die visuelle, speziell mimische. — Als bloßen Einwand des Nominalismus brauchen wir denselben wohl nicht erst zu widerlegen.

[3]) So z. B. auch Volkelt a. a. O. S. 84. Gerade entgegengesetzt drückt sich Dessoir a. a. O. S. 379 aus, wir müßten uns »von der abgestandenen Lehre befreien: sie (epische Werke) sollten vorgetragen und gehört werden«. Doch nennt er gleich darauf das nur »gelesene« ein »innerlich erklingendes« Wort, so daß die Differenz nur mehr darauf zu beruhen scheint, daß er in der größeren Lebendigkeit dieses Erklingens keine größere Vollkommenheit des Erfassens erblickt. Doch vgl. man die folgende Anmerkung.

Digitized by Google

Und in dem Maße, als das akustische Phantasiebild lebendiger oder durch reale Anschauung ersetzt wird, wächst die Vollkommenheit des Erfassens, wächst die Vollkommenheit der »Realisation« des Kunstwerkes [1]). Da nun aber umgekehrt ein poetisches Kunstwerk bei dem bloßen Anhören sehr wohl vollkommen erfaßt werden kann, ohne daß irgend etwas fehlte, so ist ersichtlich, daß das Schriftzeichen zum Wesen des poetischen Kunstwerkes so wenig gehört wie zum Wesen von »Wort« und »Sprache« [2]).

Dasselbe gilt, und noch ersichtlicher, von dem kinästhetischen Wortbild, und dieses ist, da es auch nicht einmal eine kommunikative Funktion übernimmt, auch für die praktische, naturwissenschaftliche Ästhetik nur noch insofern von Wichtigkeit, als ihm für das Behalten und Reproduzieren der Worte eine bedeutsame Rolle zukommt [3]).

Was nun das Verhältnis dieses (Laut)zeichens zu (der »Bedeutung« und) dem gemeinten »Gegenstand« anbetrifft, so genügt es, hier kurz das Wesen des Zeichenseins von dem des nächstverwandten Phänomens, des »Bildseins« »von« etwas oder »für« etwas, zur Abhebung zu bringen [4]). — Die objektive Tatsache, daß ein Zeichen dem Gemeinten

---

[1]) Das hindert natürlich nicht, zuzugestehen, daß man mitunter ein poetisches Kunstwerk besser (verstehen und) genießen kann beim Leiselesen und vollends, wenn man den Text während des Anhörens außerdem in der Hand hat und verfolgt; das ist ähnlich, wenn auch nicht in dem Grade vielleicht, bei der Musik der Fall. Das Genießen ist eben nicht nur abhängig von dem Grade der Realisation, wie wir es nannten, sondern in weitestem Maße auch von dem Grade des Verständnisses, und das Verstehen unbekannter oder noch wenig bekannter Kunstwerke kann natürlich wesentlich durch die Übersicht, welche visuelle Anschauung zu geben vermag, erleichtert werden. Aber der ideale Kunstgenuß setzt, wie wir früher sahen, erst ein, wenn diese Stufe des Kennenlernens überwunden ist.

[2]) Die Bedeutung desselben liegt also nur in seiner Mitteilungsfunktion; von dieser sehen wir aber hier, wie wir schon in der Einleitung betonten, völlig ab und müssen wir absehen, da wir damit in das Gebiet kausaler Gesetzmäßigkeit und also bloßer naturwissenschaftlicher Wahrscheinlichkeit an Stelle einsichtiger Gewißheit geraten würden.

[3]) Der genetische Ursprung macht dies, wie gesagt, »verständlich«. — Ich will nicht unterlassen, hinzuzufügen, daß damit natürlich nicht gemeint ist, daß jede Schrift wirklich oder wenigstens gedanklich erst in die Lautsprache übertragen werden müßte, um verstanden zu werden, sondern nur, daß, je unvollkommener dies geschieht, um so ungenügender die Forderungen des (poetischen) Wortes erfüllt sind.

[4]) Ich werde jedoch an anderer Stelle ausführlich darauf zu sprechen kommen, indem ich im Zusammenhange die verschiedenen, einander verwandten Verhältnisse zwischen Nachahmung und Nachgeahmtem, Ausdruck und Ausgedrücktem, Bild und Abgebildetem u. s. w. einander gegenüberstelle. Wir werden dann auch sehen, daß eventuell »ebendasselbe« einmal als »Symbol« und einmal als »Bild« des gemeinten Gegenstandes auftreten kann.

Digitized by Google

nicht ähnlich ist, sondern nur auf Grund von Übereinkunft und Einlernen mit demselben verknüpft ist, macht es natürlich nicht zu einem »Symbol« für dasselbe (anstatt eines »Bildes« von demselben). Dagegen ist mit Recht hervorgehoben, daß bei dem signifikativen Meinen gewissermaßen die pointierende Aufmerksamkeit auf das Bezeichnete gerichtet ist. Indes ist der Unterschied des »Zeichenseins« gegenüber dem »Bildsein« natürlich nicht etwa nur ein quantitativer, so als ob hier nur ein geringerer Nachdruck auf dem Bezeichneten läge; denn wir können sogar ein Zeichen gesondert mit speziell darauf gerichteter Aufmerksamkeit ins Auge fassen, ohne daß es aufhört, für uns »Symbol« zu sein[1]); was dann erhalten bleibt, ist die »Auffassung als Zeichen«, die es letzten Endes zum Zeichen macht, aber auch nur dieser »Charakter«, nicht die von dem Symbol geforderte Aufmerksamkeitsverteilung. Doch müssen diese Andeutungen hier genügen.

Wir können zusammenfassend sagen: Der wesentliche Kern eines Wortes ist die Bedeutung, die, getragen von einem akustischen Symbol, einen Gegenstand meint[2]).

Nun aber haben wir die begleitenden Vorstellungsbilder noch ganz außer acht gelassen, gerade das Phänomen, in dem nach der üblichen Anschauung das charakterisierende Merkmal liegt, durch das sich das Wort von anderen, »bloßen« Geräuschen unterscheidet. Wir aber schreiben diesen Vorstellungsbildern nicht diese hervorragende Rolle zu, sondern schließen uns hierin Husserl vollkommen an, der zuerst darauf hingewiesen hat, daß diese Bilder sozusagen nur der vorher »leeren« Intention auf den gemeinten Gegenstand die »Fülle« gaben[3]). Es gibt auch ein Wortverstehen und ein Gegenstandmeinen ohne solche begleitenden Vorstellungen, wie allgemein zugestanden ist und wovon man sich durch einen Versuch leicht überzeugen kann. Statt nun für diesen Fall unbewußte Vorstellungen zu postulieren oder realpsychologisch und physiologisch von »Erregungen« zu sprechen, die im Gehirn gesetzt sind (ohne zu bewußten Vorstellungen geführt zu haben), begnügen wir uns in der phänomenologischen Deskription mit dem Hinweis darauf, daß ein Verstehen von Worten ohne illustrierende Vorstellungen möglich ist und daß dieselben, sofern sie auftreten, wie mit Evidenz einzusehen ist, nicht das Wesen der Bedeutung oder des gemeinten Gegenstandes selbst ausmachen. Denn während ich eine ganze Reihenfolge (spitzwinkliger) Dreiecke mir vorstelle beim Verstehen des Wortes »Dreieck«, halte ich nachweislich die Bedeutung

[1]) Vgl. Anmerkung 4 auf voriger Seite.

[2]) So kommt auch der fundamentale Gegensatz gegenüber der Musik, die man auch eine Seelensprache zu nennen liebt, schon klar zum Ausdruck.

[3]) Vgl. Husserl a. a. O., VI. Abschnitt, besonders das 1. und 3. Kapitel.

Digitized by Google

»Dreieck überhaupt« fest und blicke auf den hiermit gemeinten Allgemeingegenstand hin, oder korrekter gesagt, es läßt sich einsehen, daß das Wort »Dreieck« fordert, sich so zu verhalten [1]).

Doch ich brauche die phänomenologische Analyse hiervon nicht weiter durchzuführen, da ich auf die Husserlsche Untersuchung hinweisen kann. In welcher Art die Anschauung der leeren Meinung »Fülle« gibt, ist übrigens durch tägliche Erfahrung bekannt genug.

Damit hätten wir die wesentlichsten »Seiten«, die sich an dem Einzelwort aufweisen lassen, beschrieben. Von einer Charakterisierung der gesamten Wortmannigfaltigkeit und ihrer verschiedenen Klassen müssen wir hier natürlich absehen. Aber wie in »Seiten«, so läßt sich das Einzelwort, wie gesagt, auch in »Stücke«, in zeitliche Teile zerlegen.

Man erhält dabei wieder Einzelworte, so z. B. bei »Gewandhaus« einerseits »Gewand«, andererseits »Haus« oder aber — und bei fortgesetzter Teilung endlich überall — einzelne Silben und schließlich Buchstaben. So wenigstens nach der üblichen (»naiven«) Anschauung. Bei der phänomenologischen Analyse stellt sich die Sachlage etwas anders. Von einer Teilung des Wortes wird man nämlich nur so weit sprechen, als mit dem Symbol zugleich das Bedeutungsganze geteilt wird, die »Buchstaben« sind also eo ipso nie Bestandstücke des Wortes, die Silben sind es in dem engeren Sinne auch nur bei den sogenannten zusammengesetzten Worten, nämlich nur soweit sie selbständige Bedeutung haben, wie »Haus« in dem vorigen Beispiel oder »drei« und »Eck« in dem Worte »Dreieck«.

In einem weiteren Sinne kann man auch bei einem Worte wie »Gewand« (und dann wohl fast überall) von Wortteilung reden, sofern man nämlich einerseits dem Stammwort »wand« und andererseits der charakterisierenden Silbe »ge« eine Bedeutung, wenn auch nicht eine selbständige in dem Sinne zuerkennt, daß sie einen eigenen Gegenstand meinte [2]). Es fragt sich nun, ob bei den im eigentlichen Sinne weiter teilbaren Worten das Ganze sich einfach additiv aus seinen Stücken zusammensetzt, und damit kommen wir zu dem letzten Teil dieser Voruntersuchung, der das Zusammentreten dieser bisher analysierten Einzelworte zu größeren Ganzen behandeln sollte.

Im ersten Augenblick scheint es in der Tat, als ob das zusammen-

---

[1]) Wenn man allerdings empirisch-psychologisch verfährt und nicht phänomenologisch, wenn man also untersucht, wie sich die meisten Menschen verhalten, wenn man ihnen das Wort »Dreieck« im Untersuchungszimmer vorspricht, dann wird man allerdings das Resultat erhalten, daß sie (vielleicht ausnahmslos) nichts als den Wortklang und die Vorstellungsbilder beobachten können.

[2]) Die nähere Untersuchung dieser Verhältnisse würde hier zu weit führen.

Digitized by Google

gesetzte Wort »Dreieck« einfach eine Addition von »drei« und »Eck« sei und ebenso der Satz durch das Zusammentreten (durch einfache Addition) mehrerer solcher eben beschriebener Worte entstände. Die Lautzeichen stehen in der Tat derartig zeitlich und die Schriftzeichen räumlich nebeneinander. Indes ist unschwer einzusehen, daß der gemeinte Gegenstand jedenfalls nicht einfach die Summe der von den Einzelwörtern gemeinten Gegenstände ist, weder bei einem Satz wie »a ist größer als b«, noch bei einem Wort wie »Gewandhaus«, aber auch nicht einmal bei »Dreieck«. Offenbar haben wir bei jedem solchen größeren Ganzen einen eigenen gemeinten Gegenstand und auch eine eigene meinende Bedeutung. Die Frage ist, wie diese neuen Phänomene sich zu den alten, früher besprochenen verhalten, in welcher Weise jene zu dem Aufbau dieser beitragen oder ob sie gar völlig in dem neuen untergehen, so völlig, wie zwei chemische Elemente, die sich zu einer Verbindung vereinigen, welche mitunter, wie das Schwefeleisen, gar keine Ähnlichkeit mehr mit den konstituierenden Bestandteilen zu besitzen scheint.

Bedeutung und Gegenstand verhalten sich hierbei, wenn vielleicht auch nicht prinzipiell, so doch jedenfalls graduell verschieden; die Wortbedeutungen der Einzelworte nämlich bleiben in den Wortzusammensetzungen im allgemeinen erhalten [1]), die Gegenstände aber im allgemeinen nicht. Die Bedeutung »Drei« ist offenbar in das neue Bedeutungsganze »Dreieck« eingegangen, der Gegenstand »Drei« aber nicht in das Gegenstandsganze »Dreieck«. Denn das Gegenstandsganze »Dreieck« ist ein Raumgebilde, der Gegenstand »Drei« aber nicht. Indes additiv setzt sich natürlich auch das Bedeutungsganze [2]) nicht aus seinen einzelnen Elementen zusammen; denn die Bedeutung »Dreieck« ist nicht identisch mit der Bedeutung »drei Ecken«, sondern würde sich, wie es die Begriffsdefinition tut, auseinanderfalten lassen als »geschlossene geradlinige Figur mit drei Ecken« oder dergleichen. Selbst die Bedeutung »Schwefeleisen« ist nicht identisch mit »Schwefel« und »Eisen«, denn es bedeutete ja eben »die neue Verbindung, die unter bestimmten Umständen aus Schwefel und Eisen entsteht« [3]).

[1]) Vgl. Husserl a. a. O. den IV. Abschnitt, besonders § 3 und 5.

[2]) Unseren eingangs eingeführten Definitionen entsprechend würde man hier richtiger überall von »Begriff« und »Begriffsganzen« statt »Bedeutungsganzen« reden, doch ist der Sprachgebrauch zu ungewohnt, als daß man nicht fürchten müßte, mit den zahlreichen Äquivokationen des Ausdruckes »Begriff« Verwirrung zu stiften, während die Verwechslung von »Bedeutung« und »Begriff« (in unserem Sinne) an dieser Stelle völlig belanglos ist.

[3]) In welcher Weise die Bedeutung »neue Verbindung« u. s. w. in der Bedeutung »Schwefeleisen« »implizite« enthalten ist, darauf können wir hier natürlich nicht näher eingehen. Es sei nur darauf hingewiesen, daß auf diesem »implizite-

Digitized by Google

Nachdem wir derartig die zusammengesetzten Worte andeutungsweise wenigstens auf die in sie eingehenden Bedeutungs- und Gegenstandselemente hin analysiert haben, müssen wir nun dasselbe noch bei den Einheiten höheren Grades, das ist den Satzgebilden, tun. Das einfache Wort »Tisch« läßt sich erweitern zu dem zusammengesetzten Wort »Holztisch«, und dieses kann durch einen Pronomen- und Adjektivzusatz übergehen in ein Gebilde wie »dieser braune Holztisch« und als solches z. B. Subjekt eines Aussagesatzes, also Satzteil sein. Es ist ohne weiteres ersichtlich, daß diese drei Worte zusammen einen Gegenstand bezeichnen; es fragt sich, ob die (intentionalen) Gegenstände der Einzelworte gar keine Rolle mehr spielen. Dies konkrete Ding »Tisch« setzt sich natürlich nicht aus derartigen drei Teilen zusammen. Danach hätte man also mit einem strikten »Nein« zu antworten. Wenn wir trotzdem das Gefühl haben, als könnten jene intentionalen Gegenstände der Einzelworte nicht belanglos sein, so beruht das also offenbar darauf, daß das Bedeutungsganze, welches jenen Gegenstand meint, sich aus jenen Bedeutungselementen zusammensetzt und daß dieses seinerseits in Gegenstandsstellung treten kann (wie wir schon sahen), so daß also jenes »Ding« nur der letzten Endes gemeinte Gegenstand ist. Und in der Tat ist dies möglich, da die (in Gegenstandsstellung getretene) Bedeutung als »Ansicht« jenes konkreten Dinges fungieren kann; es ist eine reichere Ansicht als die des Ausdruckes »Holztisch« oder gar »Tisch« oder »Ding« schlechtweg. Tritt dieses Bedeutungsganze aber auch nicht in Gegenstandsstellung, so ist es auf jeden Fall selbst derartig dreifach gegliedert. Die Einheit dieser drei Glieder beziehungsweise Stücke wird hergestellt durch die gemeinsame, während aller Teile festgehaltene Intention auf denselben gemeinten, bedeuteten Gegenstand, ist daher wesentlich anderer Art, und man muß wohl sagen weniger eng als die Bedeutungseinheit der Teile von »Holztisch« [1]).

---

explizite« die, jede Definition erst ermöglichende Identifikation zweier Bedeutungen beziehungsweise Begriffe beruht.

[1]) Husserl konstituiert (a. a. O. II, S. 79 f.) einen Gegensatz zwischen Ausdrücken wie »dieser« und solchen wie »Tisch«; die ersteren seien »wesentlich subjektiv und okkasionell«, die letzteren »objektiv«. Mir scheint, daß der Gegensatz in dieser Form nicht aufrecht zu erhalten ist. Die Pronomina wie »dieser« oder »ich« sind nur die denkbar leerste, ärmste »Ansicht« des gemeinten Gegenstandes, im übrigen aber bezeichnet auch ein Ausdruck wie »Tisch« oder »Dreieck« je nach dem Zusammenhang (eventuell der Situation der Redenden) einen anderen und anderen Gegenstand. — Wenn Husserl bei der ersten Klasse von Ausdrücken eine »eigentliche« und »uneigentliche«, »angezeigte« und »anzeigende« Bedeutung unterscheidet, so scheint mir da die erstere für den gemeinten Gegenstand (wenn vielleicht auch nicht den letzten Endes gemeinten) substituiert zu sein, und ich möchte die

Digitized by Google

Gehen wir nun endlich noch zur Analyse eines ganzen Satzes über, z. B.: »Dieser Tisch ist größer als jener Tisch«, so wäre etwa folgendes zu sagen. Der Satz »meint«, »spricht aus« einen Sachverhalt, das ist offenbar der letzten Endes gemeinte »Gegenstand«. Dieser gliedert sich nun augenscheinlich in drei Teile: in die zwei Substantivgegenstände und ihre Beziehung; in derselben Weise gliedert sich gleichzeitig auch das Bedeutungsganze, so daß wir also die folgenden Teile haben: »Dieser Tisch«, »ist größer als« und endlich »jener Tisch«, die jeweils mittels einer Bedeutung einen Gegenstand meinen. Diese Teile des (letzten Endes gemeinten) Sachverhaltes sind nicht weiter gegliedert, während die Teile des (eventuell in gegenständlicher Stellung stehenden) Bedeutungsganzen in der früher angedeuteten Weise noch weitere Teile in sich vorgebildet enthalten.

Der Hinblick auf den »letzten Endes« gemeinten Sachverhalt ist es offenbar, der diesen Teilen Einheit gibt. Diese Andeutungen mögen hier als Voruntersuchung genügen, ihre weitere Ausführung müssen wir einer phänomenologischen Urteilslehre überlassen.

b) Allgemeine Analyse eines poetischen Gegenstandes.

Wir wählen als Beispiel das durch die Schubertsche Komposition besonders bekannt gewordene Gedicht von Wilhelm Müller »Ungeduld«, vor allem, weil es seinerseits noch Teil eines größeren Ganzen, eines »Liederzyklus« »Die schöne Müllerin« ist.

Die schöne Müllerin.

1. Das Wandern.
2. Wohin?
3. Halt!
4. Danksagung an den Bach.
5. Am Feierabend.
6. Der Neugierige.
7. Ungeduld.
8. Morgengruß.
9. Des Müllers Blumen.
10. Tränenregen.
11. Mein.
12. Pause.
13. Mit dem grünen Lautenbande.
14. Der Jäger.
15. Eifersucht und Stolz.
16. Die liebe Farbe.
17. Die böse Farbe.
18. Trockne Blumen.
19. Der Müller und der Bach.
20. Des Baches Wiegenlied.

Ungeduld.

Ich schnitt' es gern in alle Rinden ein,
Ich grüb' es gern in jeden Kieselstein,
Ich möcht' es sä'n auf jedes frische Beet
Mit Kressensamen, der es schnell verrät,
Auf jeden weißen Zettel möcht' ich's schreiben:
Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben!

letztere für die eigentliche Bedeutung halten. — Der Unterschied zwischen »Dreieck« und »ich« wäre danach nur der, daß man wohl häufig von »dem Dreieck« als dem Begriff redet, während man das Wort »ich« nur in seiner Anwendung auf einen singulären gemeinten Gegenstand (Person) zu gebrauchen pflegt.

Digitized by Google

Ich möcht' mir ziehen einen jungen Star,
Bis daß er spräch' die Worte rein und klar,
Bis er sie spräch' mit meines Mundes Klang,
Mit meines Herzens vollem, heißem Drang,
Dann säng' er hell durch ihre Fensterscheiben:
Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben!

Den Morgenwinden möcht' ich's hauchen ein,
Ich möcht' es säuseln durch den regen Hain;
O leuchtet' es aus jedem Blumenstern,
Trüg' es der Duft zu ihr von nah und fern!
Ihr Wogen, könnt ihr nichts, als Räder treiben?
Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben!

Ich meint', es müßt' in meinen Augen stehn,
Auf meinen Wangen müßt' man's brennen sehn,
Zu lesen wär's auf meinem stummen Mund,
Ein jeder Atemzug gäb's laut ihr kund;
Und sie merkt nichts von all dem bangen Treiben:
Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben!

Dieser Zyklus — so wird jeder unbefangene, naive Beobachter sagen — zerfällt in die 20 einzelnen Lieder; das herausgegriffene Gedicht weiterhin in die vier Strophen, diese in die Verse bezw. die (selbständigen und unselbständigen) Sätze, wie sie von den Interpunktionszeichen angedeutet werden, und ein solcher Satzteil endlich in die einzelnen (eventuell zusammengesetzten) Worte. Wie sich das Wesen eines solchen Wortes in der naiven Deskription darstellt, sahen wir schon. In ähnlicher Weise würde dieselbe natürlich auch hier den »Inhalt« des Einzelgedichtes und den Zusammenhang der verschiedenen miteinander beschreiben. — Das spezifisch Künstlerische würde man von einem solchen natürlichen Standpunkte aus offenbar zunächst in der Gesetzmäßigkeit von Reim und Rhythmus suchen, sodann aber in der eigenartigen Wirkung, die nicht nur Reim und Rhythmus, sondern überhaupt die Wahl der Worte durch Anschaulichkeit, Bilderreichtum, Wohllaut und sonstige Eigenschaften normalerweise in den Menschen hervorbringen. Die Beschreibung dieser »Wirkung« (und des »ästhetischen Zustandes«) brauchen wir nicht weiter auszuführen, da gerade hierdurch ganz besonders die Beschreibung in die Fehler verfällt, die wir der »naiven Deskription« prinzipiell vorwerfen: daß sie

1. nicht die rein ästhetische Geisteshaltung einnimmt, sondern immer neben dem ästhetischen Gegenstand vorbeischaut auf das, was »im Grunde«, d. h. bei natürlicher Geisteshaltung vorliegt; daß sie die »eigentliche« Sachlage beschreibt und damit

2. die Existenz der wirklichen Objektitäten und deren Kausalbeziehungen voraussetzt,

3. daß sie ihre Gegenstände nur relativ oberflächlich, so wie in ge-

Digitized by Google

wöhnlicher Dingwahrnehmung ins Auge faßt, statt sich das Wesen derselben zur Selbstgelegenheit zu bringen [1]).

Wenn wir nunmehr zur phänomenologischen Analyse übergehen, so haben wir also nicht die Wirkung auf uns, aber auch nicht die Ursache dieser Wirkung und in diesem Sinne das Kunstwerk zu beschreiben, sondern — wie wir es früher schon ausdrückten — das Blickfeld der Aufmerksamkeit, so wie es sich darstellt, wenn es in der von dem ästhetischen Gegenstand vorgeschriebenen Weise ausgefüllt ist; wir nannten es zum Unterschied von dem — zufälligen, subjektiven Schwankungen unterworfenen — »Blickfeld« das »Gegenstandsfeld« der ästhetischen Meinung. Es ist also wiederum nicht etwa das Gesamterlebnis zu beschreiben, das bei dem Hören der Gedichte vorliegt mit allen seinen Vorstellungen, Gefühlen und Wollungen, die direkt oder durch mehr oder weniger entfernte Assoziation oder rein »zufällig« hervorgerufen werden, sondern wir scheiden das zu dem gemeinten Gegenstand Gehörige von dem übrigen. — Hier tritt jedoch eine erste Schwierigkeit auf. Denn nach dem früheren ist ein poetisches Kunstwerk offenbar, wie jeder Wortkomplex, ein Bedeutungskomplex, der, getragen von Lautzeichen, einen Gegenstand meint. Als »ästhetischer Gegenstand« aber müßte augenscheinlich das Ganze, also auch Bedeutung und Lautzeichen in Gegenstandsstellung treten. Ich glaube, daß dies in der Tat der Fall ist. Damit ist zunächst natürlich nichts anderes als das intentionale Gegenständlichsein gemeint. Aber offenbar geht die Forderung sogar dahin, die Zeichen als solche zu beachten, ihnen Aufmerksamkeit zu schenken, wenn auch nicht bevorzugende und natürlich ohne daß die Auffassung als Symbol verloren gehen darf. Und die gleiche Forderung geht also auch an die Bedeutungen [2]). Dies widerspricht — vor allem das erstere — durchaus der gewöhnlichen Verwendung der Worte im täglichen Leben, und so treten diese, wenn sie Teile eines ästhetischen Gegenstandes werden, eo ipso in eine außergewöhnliche Stellung; dies war bei den Tönen nicht der Fall, da dieselben normalerweise gegenständlich aufgefaßt werden. Daß ein Zeichen Zeichen bleiben kann, auch wenn es in eine derartige Stellung tritt, sahen wir schon [3]).

Wenn wir nun unser Beispiel, den Liederzyklus ansehen, so ist das erste, was uns auffällt, daß er eine Überschrift hat. In der gewöhnlichen, normalen Rede verwendet man keine Überschriften. Man sagt nicht »über den Mond«, ehe man zu erzählen beginnt, daß heute

[1]) Vgl. den ersten Artikel, in dieser Zeitschr. III. Bd., 1. Heft, S. 86.

[2]) Man ist sich der ersten dieser Forderungen, wenigstens in der Regel, wohl auch bewußt gewesen.

[3]) S. 481.

Digitized by Google

Vollmond ist u. s. w. Wissenschaftliche Arbeiten dagegen tragen allerdings ebenfalls einen Titel. Derselbe läßt sich hier wie dort natürlich zunächst einfach als Benennung zum Zwecke der Mitteilung und Verständigung auffassen; aber er ist mehr als das, die Benennung nämlich mit einem Namen setzt voraus und deutet an, daß das Nachfolgende ein Gegenstandsganze ist beziehungsweise als ein solches aufgefaßt werden soll, — und zwar vielfach sogar in dem prägnanteren Sinne eines »Substantivgegenstandes«, wie wir es nannten [1]). Wenn wir nämlich den Namen aussprechen, so tritt uns das gemeinte Gedicht gegenständlich in diesem engsten Sinne gegenüber, so also in den Akten, die beispielsweise die Wertung fundieren: das Gedicht »Ungeduld« ist schön; dabei muß nach dem Titel das ganze Gedicht selbst folgen, sofern die Wertung auf Grund wirklicher Anschauung gefällt sein soll [2]). — Indes müssen wir hinzufügen, daß allerdings »normalerweise« beim Genuß des Kunstwerkes der Titel gar keine Rolle spielt. Er gehört nämlich nicht zu dem eigentlich gemeinten Gegenstand selbst, sondern zu der »mitgemeinten« »zeitlichen Umgebung«, in dem Sinne, wie wir die Ausdrücke früher bei dem musikalischen Gegenstand gebrauchten [3]). Einer solchen Überschrift würde bei der Musik in der Tat ein Präludium (in der primitivsten und wohl ursprünglichen Form) von zwei, drei Takten, das vor allem die Tonart angibt und selbst aus einem bloßen Akkord bestehen kann, entsprechen [4]). Und ebensowenig wie ein solches Präludium, gehört eine derartige Überschrift zu dem ästhetischen Gegenstand selbst, daher es auch nie einem Komponisten eingefallen ist, den Titel mitzukomponieren und mitsingen zu lassen, trotzdem er beim Rezitieren immer mitgelesen wird. Wenn der Titel aber derartig normal fungiert, müssen wir nun sagen, so ist der ästhetische Gegenstand auch nicht »substantivisch-gegenständlich«, sondern nur intentional und Gegenstand der Aufmerksamkeit.

Der Titel hat uns aufmerksam gemacht auf die »zeitliche Umgebung«, er ist das einzige in Schriftzeichen wiedergegebene Moment derselben, aber ebenso wie bei der Musik ist der Gegenstandskern umgeben von einem »Hof« der Vorbereitung und des Nachklingens;

[1]) Natürlich ist nicht das Zeichen, sondern allein das Bedeutungsganze »Substantivgegenstand«.

[2]) Auf die zahlreichen verschiedenen Arten von Überschriften, die bald den gedrängten Inhalt, bald den Namen des »Helden«, das Kernproblem u. a. geben, können wir hier natürlich nicht eingehen. Vgl. S. 485 die Titel der 20 Lieder des zitierten Zyklus.

[3]) A. a. O. S. 87.

[4]) Das Vorspiel, das bei Liederkompositionen der »Begleitung« zufällt, übernimmt für den musikalischen Teil des gemischten Kunstwerkes eine ganz ähnliche Rolle.

Digitized by Google

und wie der ganze Liederzyklus, so auch jedes einzelne Gedicht; jedes hat seine Sonderüberschrift und seine Pause, die es von dem Nachbar abtrennt. Je nach der Art des Gedichtes und insonderheit je nach der Größe des Gegensatzes zwischen zwei aufeinander folgenden Gedichten sind diese Pausen größer oder geringer zu denken. Und wir werden sehen, daß sie sogar eine Art Darstellungsfunktion für die dazwischenliegenden Zeiträume haben. Jeder hat wohl schon Gelegenheit gehabt, die Nichtbeachtung dieser ungedruckten Teile des Kunstwerkes auf das empfindlichste zu spüren.

Fassen wir nun das Kunstwerk in seinem eigentlichen Kern ins Auge, so können wir, wie bei dem musikalischen Gegenstand, eine Gliederung (in zusammenhängende Stücke) einerseits, ein Sichaufbauen (aus sogenannten »Seiten«, die sich an dem Gegenstand unterscheiden lassen) andererseits beobachten.

Wiederum ist diese Gliederung eine doppelte: es superponiert sich die »rhythmische« über die »sinngemäße«. Erstere ist diejenige in (die einzelnen Gedichte), die einzelnen Strophen, Verse und endlich Rhythmuseinheiten im Sinne des »Daktylus«, »Trochäus« etc., deren kleinste Elementareinheiten die Silben sind, wie in der Musik der Taktschlag. Diese Teilung ist zu bekannt, als daß wir sie an unserem Beispiel durchführen müßten. Die »sinngemäße« Gliederung, die nächst dem Einzelgedicht und der Strophe den Einzelsatz und weiterhin den relativ selbständigen (durch Kommata gekennzeichneten) Satzteil und endlich den unselbständigen (Subjekt, Prädikat etc.) und das Einzelwort (die Silben nur zum Teil und in gewissem Sinne) abtrennt, deckt sich mit jener ersten sichtlich vielfach, aber keineswegs immer und notwendig [1]); denn gleich die dritte Zeile in unserem Gedicht »Ungeduld« (»Ich möcht' es sä'n auf jedes frische Beet«), die rhythmisch ein Versganzes ist, wird erst durch den Zusatz »mit Kressensamen«, der der nächstfolgenden Zeile angehört, ein sinngemäßes Ganze.

Daß eine solche Superposition zweier Gliederungen keinerlei prinzipielle Schwierigkeiten enthält, brauchen wir hier nicht noch einmal darzulegen [1]).

Was nun den Aufbau aus Seiten anbetrifft, so konstituiert sich das poetische Kunstwerk natürlich wie jedes Wortgebilde wesentlich aus jenen drei Momenten: Symbol, Bedeutung und Gegenstand. Das, was dem Kunstwerk seine Einheit gibt, ist in erster Linie, wie bei jedem Wortzusammenhange, der gemeinte, zur Darstellung kommende »Gegenstand«. Ihn wollen wir daher zunächst ins Auge fassen, um so auch das spezifisch Künstlerische deutlich zur Abhebung zu bringen.

---

[1]) Vgl. den ersten Artikel S. 97.

Digitized by Google

Diesem Gegenstand, den wir bei unserer Analyse als gegeben voraussetzen müssen, steht nämlich gegenüber die poetische »Form«, in der er zur Darstellung gekommen ist, wobei die Formung erstens in dem Bedeutungsmoment, zweitens in dem gewählten Zeichen liegt [1]). Dieser Gegenstand ist hier die Liebesgeschichte von Müller und Müllerin. Der Liederzyklus ist eine Form der Darstellung, die im Gegensatz z. B. zu der Form des Romans oder der epischen Schilderung einzelne scharf gegeneinander abgegrenzte Momente herausgreift, um mittels dieser das zusammenhängende, über einen größeren Zeitraum sich erstreckende Ganze darzustellen. In dieser Wahl (der Form) liegt also gewissermaßen der erste Akt des künstlerischen Schaffens, der in der Tat auch die spezifische künstlerische Intuition erfordert, um im voraus das, was noch nicht bestimmte Gestalt gewonnen hat, wertend jenen anderen Möglichkeiten (Epos, Roman etc.) gegenüberzustellen. Die nächste Aufgabe des Künstlers ist dann — wenn wir die Form einer imaginären Genesis noch einen Augenblick beibehalten dürfen — ähnlich der der bildenden Künste, nämlich die »fruchtbarsten« Momente auszuwählen. Denn diese sollen eben mehr als nur den einen Zeit-

[1]) Dadurch, daß wir den letzten Endes gemeinten Gegenstand, den »Stoff« oder die »Fabel«, wie man es beim Drama nennt, als gegeben voraussetzen, tritt unsere Analyse wiederum in strikten Gegensatz zu der üblichen, historisch-genetischen. Denn tatsächlich ist der »Stoff« natürlich für den Dichter keineswegs ein starres Gegebenes, sondern erleidet vielfach im Verlaufe der Arbeit die tiefgreifendsten Veränderungen, Veränderungen, die zu tiefgreifend sind, als daß man sie noch, wie die gleich zu besprechenden, ihrerseits als »Formung des Stoffes« auffassen könnte. Veranlassung dazu kann die Entwickelung des Dichters durch äußere oder innere Erfahrungen, das künstlerische Wachsen oder auch, wie es von Oskar Wilde bekannt ist, eine Kleinigkeit sein, ein momentaner Einfall, ein Paradoxon, das ihn so fasziniert, daß er den ganzen Plan umwirft, um es verwerten zu können. Für das Verständnis des (fertigen) Kunstwerkes als intendierter ästhetischer Gegenstand ist diese zufällige Entstehungsgeschichte desselben natürlich völlig irrelevant, ebenso und in demselben Sinne wie für einen mathematischen Beweis der Weg, auf dem er gefunden ist (der nur ein gewisses psychologisch-menschliches Verständnis eventuell erschließen kann). Aber wir müssen noch weiter gehen und geradezu sagen, daß dieser »Stoff«, den wir da als gegeben festhalten, keineswegs das zu sein braucht, worauf es dem Dichter am meisten ankommt, woran sein Interesse am meisten haftet und was er daher unbedingt festhält bei allen Umgestaltungen des Kunstwerkes; denn dies kann irgend eine Figur sein, für die er eine ganz persönliche Vorliebe hat, weil sie ihn etwa an eine wirkliche Person erinnert, die aber trotz alledem nicht der »Held« des Dramas oder Romans werden konnte, eine Charakterentwickelung, die trotzdem nicht das Zentrum des Kunstwerkes, oder eine »Tendenz«, die nicht das Kernproblem werden konnte. Uns aber kommt es eben auf die Konstitution des (fertigen) Kunstwerkes allein an und daher fragen wir zunächst nach dem dargestellten Gegenstand, der als der letzten Endes gemeinte, diese oder jene Darstellungsform erfahren konnte und in dem vorliegenden Werke nun aus den und den künstlerischen Gesichtspunkten heraus eben diese erfahren hat.

Digitized by Google

punkt direkt abbilden, da ihre Gesamtheit die ganze kontinuierliche Zeitstrecke, über die sich das Liebesdrama erstreckt, darzustellen hat. Also die Gegenstände der Einzelgedichte haben ihrerseits noch eine Repräsentierungsfunktion, das direkt Gegebene repräsentiert das nicht direkt Gegebene. Und hier wird es nun verständlich, wie auch die Pausen selbst teilnehmen an dieser Repräsentierungsfunktion: sie stellen die Zwischenzeiten direkt (wenn auch perspektivisch verkürzt) dar, ihre inhaltliche Fülle aber bekommen sie durch diese indirekte Repräsentation der angrenzenden Gedichte[1]. — Wir gehen nunmehr zu unserem speziellen Beispiel »Ungeduld« über.

Das Thema dieses Gedichtes ist die stürmische, ungeduldige Liebe des jungen Müllerburschen, die er der Geliebten mitzuteilen sich sehnt, ohne daß er es doch wagt, dieselbe in Worten auszusprechen und der Schmerz, daß sie »nichts merkt« von all der Liebe. Dies ist der ganze und volle »Stoff« des Liedes, alles übrige ist Darstellungsform. Selbst daß es sich um einen Müllerburschen handelt, ist diesem Gedichte im Grunde nicht zu entnehmen, irgend welche weitere, äußere oder auch innere Details ebensowenig. Es sind im eigentlichsten Sinne alles Variationen über dies kleine Thema; in gewisser Weise über das Thema der sehnsüchtigen Liebe, das jede einzelne Strophe in anderer Form variiert, während der Gedanke, daß sie »nichts merkt von all dem bangen Treiben«, nur ein einziges Mal, erst in der letzten Strophe auftritt. Von dieser wollen wir zunächst einmal absehen.

Dann stellt sich uns die erste Strophe dar als eine vierfache Variation dieses Sehnsuchtsmotives: »Ich schnitt es gern in alle Rinden ein — Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben.« »Ich grüb' es gern in jeden Kieselstein — Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben« u. s. w. Diese verschiedenen Formen sind natürlich verschiedene gedankliche Formen: mittels verschiedener Bedeutungen, nicht nur mittels verschiedener Wortzeichen wird derselbe Gegenstand gemeint[2]. Und in der Wahl dieser Bedeutungsformen — wenn wir uns einmal der Kürze halber so ausdrücken dürfen — liegt hier die künstlerische Gestaltungskraft. Wenn nun aber dieser Gedanke die Form angenommen hat: »Ich schnitt es gern in alle Rinden ein« und nicht: »Gerne würde ich's in alle Baumrinden einschneiden« oder dergleichen, so ist hierfür maßgebend im wesentlichen die Rücksicht auf das Wortzeichen, den Wortlaut, durch den sich Reim und Rhythmus konstituiert. Es ist

[1]) In vielen Fällen, besonders beim Drama, repräsentiert auch die worterfüllte Zeit eine andere in perspektivischer Verkürzung. Sieht man näher zu, so ergibt sich aber, daß auch bei unserem Beispiel diese worterfüllte Zeit eine andere, sagen wir imaginäre, wenn auch nicht derartig »verkürzt«, repräsentiert.

[2]) Wir werden diesen Ausdruck etwas zu korrigieren haben.

Digitized by Google

schon hiernach deutlich, wie in derartiger Poesie, die wir deshalb »Sprachpoesie« nennen können, Wortbedeutung und Wortzeichen die Faktoren für die spezifisch künstlerische Gestaltung sind, wie es aber auch, kurz gesagt, bloße »Bedeutungspoesie« geben kann, das ist Dichtung ohne Reim und Rhythmus, ja ohne Rücksicht auf sprachlichen Wohllaut (z. B. das realistische Drama)[1]).

Mit diesen drei Faktoren aber, die wir als die wesentlichen, notwendigen Bestandteile jedes Wortes und Wortkomplexes erkannt hatten, kommen wir bei der Beschreibung eines poetischen Gegenstandes offenbar nicht aus. Es fehlt nämlich einerseits das Stimmungsmoment, das dem Ganzen und seinen Teilen (und zwar wiederum den »sinngemäßen« Einheiten, nicht den »rhythmischen«) adhäriert, wie wir auch von solcher Adhärenz der »psychischen Faktoren« an den Tonkomplex der Musik sprachen. Es fehlt andererseits aber vor allem das Moment des »Ausdruckes«, das wir von dem ersteren auch schon bei der Musik unterschieden hatten, das aber hier eine weit bedeutendere Rolle spielt. Bei näherer Betrachtung nämlich zeigt sich, daß jene stürmische Liebe, die wir vorher als den »gemeinten Gegenstand« des Gedichtes ansahen, richtiger noch (wenigstens in erster Linie) als das in demselben »Ausgedrückte« zu bezeichnen ist.

Wir hatten bisher nicht betont[2]), aber es ist leicht einzusehen, daß der in einem einzelnen Fall mit einem Wort oder einem Wortkomplex gemeinte Gegenstand abhängig ist von dem zufälligen Zusammenhange der Rede, von der Persönlichkeit des Sprechenden, von der momentanen Umgebung desselben; »dieser Tisch« bezeichnet je nach all diesen Bedingungen ein anderes und anderes Objekt. Ohne diese Bedingungen zu kennen, können wir wohl die (immer identische) Bedeutung der beiden Worte verstehen, allenfalls wissen, daß sie auf irgend ein bestimmtes Objekt gemünzt sind, können aber schlechterdings nicht wissen, welches Objekt gemeint ist. Und so in allen Fällen, wo nicht die Bedeutung beziehungsweise der Begriff des Wortes selbst gemeint ist. Wenn wir nun einmal die Sachlage so realpsychologisch ins Auge fassen, so müssen wir noch weiter gehen und sagen: jedes Wort ist Menschenwort, Äußerung eines uns bekannten oder unbekannten Menschen und erlaubt als solches stets, wie jede willkürliche oder unwillkürliche Handlung eines Menschen, Rückschlüsse auf die Ursache, insonderheit hier also die psychische Ursache, mag dieselbe nun ein Gedanke, ein Wollen oder ein Gefühl[3]) oder auch alles dies zusammen sein. Dieses Hineinbeziehen der Persönlichkeit des Redenden ist nicht notwendig

[1]) Vgl. S. 479, Anmerkung 2.
[2]) Vgl. S. 484, Anmerkung 1.
[3]) Wir halten hier der Einfachheit halber an der üblichen Dreiteilung fest.

Digitized by Google

und spielt in der Wissenschaft normalerweise keine Rolle, daher haben wir mit Husserl in der Voruntersuchung das Wort in der engeren Fassung abgegrenzt, wo es sich nur aus Zeichen, Bedeutung und Gegenstand konstituiert. Jetzt aber bei der Kunst müssen wir diese Fassung erweitern; jede direkte Rede in der Kunst »sagt« nicht nur »aus«, sondern »drückt« auch »aus«. Das, was wir nämlich real-psychologisch als »Rückschluß« neu auffanden, das finden wir bei der phänomenologischen Analyse als ein deskriptives Moment wieder[1]).

Ein Ausdruck wie »oh!« oder »ah!« sagt gar nichts aus und hat keine Bedeutung, ist also kein Wort in dem früher abgegrenzten Sinne, aber er »drückt« etwas »aus«: Schrecken beziehungsweise (freudiges) Erstaunen, und es ist ohne weiteres ersichtlich, daß dieser psychische Affekt ebenso unmittelbar nur in anderer Weise mit dem Lautzeichen verbunden ist, wie die »Bedeutung« eines Wortes, und nicht erst eines wirklichen »Rückschlusses« bedarf, daß er sich also deskriptiv an dem Phänomen nachweisen läßt. Dies ist das Ausdrücken im engsten Sinne. Nahe verwandt aber ist damit der andere Fall, daß jemand ausruft »Schaf«! Dies ist zunächst nichts als die Benennung einer Person (diese ist »der gemeinte Gegenstand«, der mittels der »Bedeutung« des Wortes »Schaf« benannt wird), indirekt aber wird damit natürlich dem Gedanken »Ausdruck« gegeben, daß der Redende den Gegenüberstehenden[2]) für einen dummen Kerl hält, sekundär dann äußert sich auch noch der Ärger des Redenden, also wie vorher ein Affekt. Sage ich endlich imperativisch »geh!«, so wird damit wiederum nicht nur etwas ausgesagt, sondern es »äußert« sich auch etwas, nämlich der Wille des Redenden, den anderen zum Fortgehen zu bewegen, gleichzeitig (durch die kurze Form des Ausdruckes) seine ärgerliche, ungeduldige Stimmung.

Die Beispiele waren absichtlich extrem gewählt, mehr oder weniger ist aber offenbar jedes Wort der lebendigen Rede auch »Ausdruck«. Sofern die Kunst die lebendige Rede wiedergibt, also die direkte Rede gebraucht mit »ich« und »du« und »dieser« u. s. w., muß sie natürlich die Worte auch mit Rücksicht auf das, was sie äußern, verwenden; wir wollen kurz sagen als »Ausdrücke« verwenden, so daß also der Terminus »Ausdruck« das reichere Phänomen bezeichnet, welches außer der meinenden, »bedeutenden« Funktion diese Funk-

[1]) Dies hat Husserl anscheinend übersehen (vgl. a. a. O. S. 33 u. f.), er spricht daher auch von »Kundgabe«, eine Terminologie, der wir uns nicht anschließen können, da sie sichtlich nur die kommunikative Funktion im Auge hat.

[2]) Wobei natürlich der »Redende« und der »Gegenüberstehende« beide bloße imaginäre Personen sein können, so daß es sich also nicht um eine reale kommunikative Funktion (im real-psychologischen Sinne) handelt.

Digitized by Google

tion des quasi indirekten Mitbezeichnens, des Ausdrückens im engeren Sinne besitzt. Wir wollen zur Erläuterung hinzufügen, daß bei Gedichten der Ausdruck von Gefühlen, bei Dramen z. B. aber auch gerade der von Absichten, Wünschen und Wollungen eine Rolle spielen wird. (Wenn der Marquis Posa der Königin von Spanien die scheinbar so fernliegende Geschichte von »Fernando« und »Mathilde« erzählt, so sollen wir dabei den geheimen Zweck herauslesen, den er dabei verfolgt u. s. w.) Und es ist ohne weiteres verständlich, in welchem Sinne man hiernach eine wesentlich subjektive Ausdrucks-poesie und eine objektive Poesie unterscheiden kann[1]), je nachdem die Worte wesentlich als Ausdrücke fungieren oder nicht. Ich habe das Beispiel (»Ungeduld«) aus der Ausdruckspoesie gewählt, um gerade dieses phänomenologisch noch nie von dem gemeinten Gegenstand getrennte Moment, das für die Kunst so charakteristisch, für die Ästhetik daher so wichtig ist, gut veranschaulichen zu können.

Das Thema »Ungeduld« ist nämlich unverkennbar die in jeder Sprache, in jedem Verse sich »äußernde« Stimmung des (supponierten) Redenden; nicht aber, wie wir S. 491 vorläufig sagten, wirklich der ausgesagte und gemeinte Gegenstand. Ausgesagt ist einmal der Wunsch, die Worte »Dein ist mein Herz u. s. w.« in alle Rinden einzuschneiden, dann, sie in jeden Kieselstein einzugraben u. s. w. All dieses steht nun zu der ungeduldigen Sehnsucht, die Geliebte seine Liebe wissen zu lassen, nicht in dem Verhältnis des Bedeutens, sondern eben des Ausdrückens. Und so ist dies Gedicht in der Tat, wie schon der Titel andeutet, ein extremer Fall von Ausdruckspoesie, wo die Stimmung der ungeduldigen Sehnsucht in immer neuen und neuen Formen Ausdruck findet. Davon ist das andere vorher erwähnte Moment des »Stimmungscharakters« durchaus zu scheiden.

Erstens nämlich kommt natürlich auch der Poesie, die nicht in diesem Sinne »Ausdruckspoesie« ist, ein Stimmungscharakter zu (ohne das dürfte es überhaupt nicht Kunst sein, denn die Wertung scheint gerade an diesen anzuknüpfen, wie wir schon bei der Musik andeuteten). Auch die epische Schilderung einer Landschaft, die als Ausdruck der Gefühle des Dichters aufzufassen natürlich völlig den Forderungen des Kunstwerkes widersprechen würde, wird von einer Stimmung der Großartigkeit oder Lieblichkeit u. s. w. erfüllt sein. Zweitens aber kann das sich äußernde Gefühl sogar mit der (beabsichtigten, also) dem Kunstwerk adhärierenden Stimmung in Widerspruch stehen, so z. B. in einem humoristischen Gedicht, das

[1]) Eine Scheidung, die sich kreuzt mit der anderen in »Bedeutungs-« und »Sprach-«Poesie.

Digitized by Google

etwa wortreichen Liebesschmerz ausdrückt, aber denselben parodiert und mit einem kritischen Lächeln gelesen sein will[1]). Diese Unabhängigkeit von »Stimmungscharakter« und »Ausdruck« findet sich aber vor allem bei dem Drama, überhaupt der komplizierten Dichtung, die in einem einzigen Rahmen mehrere Personen auftreten läßt, deren ausgedrückte Gefühle häufig völlig miteinander kontrastieren, während doch eine einheitliche Stimmung das poetische Ganze oder den Teil umfaßt.

Ebenso wie es Gegenstände niederer und höherer Ordnung bis herauf zu dem »letzten Endes gemeinten« Gegenstand gibt, so setzen sich natürlich auch die denselben adhärierenden Stimmungen nicht einfach additiv zusammen, sondern superponieren sich in ganz eigenartiger Selbständigkeit, so daß auch ein letzten Endes tragisches Stück (eine »Tragödie«) sehr wohl völlig heitere, mit nichts Traurigem untermengte Partien haben kann, über die sich die tragische Stimmung des Ganzen wie in einer höheren Schicht ausbreitet[2]). So superponiert sich in unserem Gedicht die traurige Stimmung der Schlußworte »Und sie merkt nichts von all dem bangen Treiben« über den ungetrübt seligen Liebesjubel jeder Strophe und jedes Verses[3]); — wobei wir natürlich völlige Bekanntheit mit dem Gedicht voraussetzen, da wir sogar adäquate Anschauung postulierten. Nur das letzte Mal wird der Refrain »Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben« direkt beeinflußt von der Stimmung der vorausgehenden Worte. Übrigens ist die (mehrstimmige) Musik wohl besonders befähigt, derartige Superpositionen von Stimmungen wiederzugeben. — Wir haben nun endlich noch die Interessenverteilung kurz anzudeuten, die wir früher einer neuen Dimension verglichen, in der sich all jene bisher aufgezählten Momente erstrecken.

Wenn wir nämlich zu Beginn dieses Abschnittes sagten, das, was wir analysieren wollten, sei »das Blickfeld der Aufmerksamkeit so, wie es sich darstellt, wenn es in der von dem ästhetischen Gegenstand vorgeschriebenen Weise ausgefüllt ist«, kurz das »Gegenstandsfeld« der ästhetischen Meinung, so schloß dieser Ausdruck im Grunde zweierlei in sich: erstens das Gegenstandsfeld im Sinne bloßer intentionaler

[1]) Vgl. Musik a. a. O. S. 90 u. 91.

[2]) Insofern ist das Vorangehende auch etwas zu korrigieren: Wenn in einer dramatischen Szene verschiedene Personen verschiedene Gefühle haben und ausdrücken, so kommt den betreffenden Worten, sofern sie »ernst zu nehmen sind«, auch ein mehr oder weniger korrespondierender Stimmungscharakter zu, und die »einheitliche« Stimmung ist eben eine sich superponierende.

[3]) Insofern ist der Liebesjubel von Anfang an nicht »ungetrübt«, und wenn die Schubertsche Musik dies gar nicht zum Ausdruck bringt, so wird sie der Stimmung des Gedichtes ganz abgesehen von der letzten Strophe nicht voll gerecht.

[4]) Vgl. den früheren Artikel S. 93.

Digitized by Google

Gegenständlichkeit — das ist es, was wir bisher analysiert haben —; zweitens aber das Feld der Gegenstände der Aufmerksamkeit in dem spezielleren Sinne des »Interesses«, also das vorher Beschriebene mit den Schattierungen, die das Interesse hineinbringt und die dem Ganzen gewissermaßen die »Tiefe« geben, in dem Sinne also, wie man von dem einen Moment zu sagen pflegt, daß es im »Vordergrund«, von dem anderen, daß es im »Hintergrund« des Interesses stehe. Und zwar handelt es sich hier nicht um die subjektive, zufällige Zuwendung des Interesses, sondern um die von dem Gegenstand geforderte, über die sich jene subjektive, zufällige unabhängig, aus irgend welchen momentan bestimmenden, z. B. kritischen Gesichtspunkten heraus (unter Umständen) superponiert.

Wir hoben nun bei dem Einzelwort (S. 481) hervor, daß »gewissermaßen die pointierende Aufmerksamkeit (nicht auf das Zeichen, sondern) auf das Bezeichnete gerichtet ist« und daß »der wesentliche Kern eines Wortes« »die Bedeutung« ist, »die — einen Gegenstand meint«. Zum »Wesen« gehörig, also schlechterdings unentbehrlich ist natürlich jeder der drei Faktoren; wenn wir daher einen derselben auszeichnen, so bedeutet das nicht, daß er besonders unentbehrlich wäre, sondern daß er in der geforderten Interessenverteilung ausgezeichnet ist. In dem Sinne haben wir bei Beschreibung des »wesentlichen Kerns« des Wortes die »Bedeutung« (dem »Zeichen« und dem »Gegenstand«) vorangestellt, und in eben dem Sinne ist also die Aufmerksamkeitsbevorzugung zu verstehen, die wir dem »Gegenstand« zuschrieben [1]).

Während also das Zeichen der Träger der Bedeutung und diese ihrerseits sozusagen der Träger des bedeuteten Gegenstandes ist, ist die Reihenfolge dieser Momente in ihrem Interessenwert eine andere: an erster Stelle steht normalerweise der gemeinte Gegenstand, dann folgt die Bedeutung und dann erst das Zeichen.

Bei dem ästhetischen Gegenstand nun verschiebt sich diese Reihenfolge, insoweit die »Bedeutung« dem »Gegenstand« gegenüber an Wichtigkeit zunimmt; außerdem tritt der »Ausdruck« (d. h. das Ausgedrückte) diesem letzteren gegenüber mehr oder weniger in den Vordergrund und teilweise an dessen Stelle. Fassen wir diese vier Momente als den »Kern« des poetischen Gegenstandes zusammen, so reiht sich ihnen als Nächstfolgendes der »Stimmungston« an, und als letztes wären die Vorstellungen, Gefühle und Wollungen zu erwähnen, soweit sie der

[1]) Von »Aufmerksamkeitsbevorzugung« kann man bei der »Bedeutung« nicht sprechen, da dieselbe in der gewöhnlichen Rede normalerweise »erlebt« wird und gar nicht gegenständlich ist.

Digitized by Google

Bedeutung und dem Ausdruck anschauliche Fülle zu geben haben. Der größte Teil derselben aber gehört offenbar nicht mehr in diese engere Sphäre des Interesses, die wir bisher im Auge hatten, die Sphäre des »Gemeinten«.

Überschreiten wir jetzt die — natürlich nicht scharfe — Grenze, so kommen wir in die Sphäre des »Mitgemeinten«. Hierher gehört erstens die früher schon erwähnte »zeitliche Umgebung«. Hiervon abgesehen wird diese Sphäre vor allem erfüllt von der ganzen Welt der den Bewußtseinshintergrund ausfüllenden visuellen und akustischen Vorstellungen u. s. w., soweit nicht ein ganz besonderer Nachdruck auf ihnen liegt; und hierhin ist endlich drittens zu rechnen alles, was (realpsychologisch gesprochen) irgendwie assoziativ »miterregt« wird (d. h. natürlich bestimmt ist, miterregt zu werden); diese Phänomene (»Gedanken« oder dergleichen) stehen dann selbstverständlich in den mannigfachsten indirekten Adhärenzverhältnissen zu dem eigentlichen »Kern«, doch können wir darauf hier nicht weiter eingehen. Ich führe nur als Beispiel an ein Wort, das »Zitat« ist oder wenigstens »anklingt« an eine bekannte Stelle einer Dichtung oder selbst nur an eine gewisse Gebrauchssphäre erinnert, an die Bibel oder das Studentenleben u. s. w.

Dies mag dem Zweck dieser Analyse, einen Überblick über die Mannigfaltigkeit zu geben, ohne das Ganze aus den Augen zu lassen, genügen.

c) Detailanalyse.

Wir wollen nun den Anfang unseres als Beispiel herangezogenen Gedichtes »Ungeduld« noch einmal auf die feineren Details hin analysieren, da sich gerade dabei die phänomenologische Methode als besonders heuristisch bewährt und wir so eine Vorstellung von der außerordentlichen Komplikation der Aufgabe geben können, die selbst ein relativ so einfaches poetisches Kunstwerk wie dies kleine Gedicht an den Hörer und Leser stellt. Diese ganz überraschende Kompliziertheit aber ist, wie leicht einzusehen, speziell im Hinblick auf die Frage nach der Evidenz ästhetischer Werturteile von außerordentlicher Bedeutung. Denn ein Werturteil, das auf Gültigkeit irgend welchen Anspruch machen will, darf nicht einfach einen zufälligen, subjektiven Eindruck des Sympathischen, Angenehmen u. s. w. in das Objektive umwenden, sondern muß fundiert sein in die vollständige Erfassung des gewerteten Gegenstandes.

Daß der Titel außer der bloßen Benennungsfunktion die andere wesentliche Funktion hat, darauf hinzuweisen, daß das Nachfolgende als ein Gegenstandsganzes aufgefaßt werden soll, erwähnten wir schon, doch diese Bemerkung betraf nur das Wesen eines Titels überhaupt.

Digitized by Google

Die Wahl des besonderen Titels ist ihrerseits beachtenswert. Er heißt nicht »Die Ungeduld« oder gar »Über die Ungeduld«, sondern nur »Ungeduld«. Darin liegt angedeutet, daß »die Ungeduld« nicht in dem Gedichte »behandelt«, daß nicht »über« dieselbe ausgesagt wird und sie nicht in diesem Sinne »Gegenstand« des Gedichtes ist, sondern daß sich vielmehr Ungeduld darin »ausdrückt«. Ein solcher Titel ist nämlich offenbar als verkürzter Satz aufzufassen; das Gedicht ist durch ihn also als Ausdruckspoesie gekennzeichnet. Zweitens beziehungsweise drittens bereitet er uns nun auch vor auf das, was ausgedrückt wird durch die besondere Bedeutung des Wortes. Und diese Vorbereitungsfunktion spielt nicht etwa nur bei dem erstmaligen Lesen, dem Kennenlernen eine Rolle, sondern man kann geradezu sagen, die Überschrift gibt die (leere) Intention, der das Gedicht nachher sukzessive die »Fülle« zu geben hat. In unserem Falle ist sie aber noch insofern von besonderer Wichtigkeit, als sie zur Eindeutigkeit des Kunstwerkes wesentlich beiträgt. Ohne sie nämlich würden die ersten drei Strophen naturgemäß[1]) als bloßer überströmender Liebesjubel aufgefaßt werden, wie das auch Schubert, nach der Komposition zu urteilen, offenbar getan hat[2]), und erst bei dem letzten Verse würde sich die Trauer hineinmischen: »Und sie merkt nichts von all dem bangen Treiben!« Diese Auffassung liegt so außerordentlich nahe, daß man sich anfänglich geradezu über die Wahl des Titels wundert, solange bis man erkennt, daß das ganze Gedicht von Anfang an unter diesem schmerzlichen Gefühl stehen soll (und kann), daß alle diese neuen und immer neuen Wendungen nicht Formen sind, in denen sich ein von Liebesjubel übervolles Herz Luft macht, sondern Formen, in denen der Liebende der Geliebten kundgeben möchte, was sein »stummer Mund« nicht zu sagen wagt[3]); das Wasser, die Lüfte, die Blumen, seine Mienen sollen es ihr verraten; da sie es dort nicht herausliest, noch nicht herausgelesen hat, so wagt er nicht an ihre Gegenliebe zu glauben und ihr mit Worten seine Liebe zu gestehen[4]).

---

[1]) Das »naturgemäß« fällt, streng genommen, aus der phänomenologischen Betrachtungsweise heraus.

[2]) Vgl. Anmerkung 2 auf S. 495.

[3]) Dabei bleibt es natürlich primär Äußerung eines übervollen Herzens. Vgl. S. 494.

[4]) Und eben hierin liegt dann auch die so charakteristische Empfindsamkeit jener Zeit. In gleicher Weise charakteristisch ist die Imagination eines solchen Müllerburschen. Jeden modernen Realisten muß dieselbe als eine lächerliche »Unwahrscheinlichkeit« anmuten. Bei der phänomenologischen Betrachtung aber fragen wir vorderhand nur, was das Gedicht (im Sinne des Dichters) fordert. Die Auffassung eines »Realisten« hat dann in dem hier in Betracht kommenden Sinne ein »anderes« Kunstwerk im Auge. (Vgl. den folgenden Abschnitt über die »Identität

Digitized by Google

Wenden wir uns nunmehr dem eigentlichen Kunstwerk und speziell dem ersten Verse zu, so ist etwa folgendes zu sagen: Dieser Vers — »Ich schnitt' es gern in alle Rinden ein« — ist, rhythmisch und als »sinngemäße Einheit« betrachtet, ein relativ abgeschlossenes Ganze; indes durchaus nur relativ, denn er ist Teil des größeren Rhythmusganzen »Strophe« und ist auch kein wirklich vollständiger Satz, insofern als das »es« nur eine vorläufige Einschiebung ist, um uns wegen des fehlenden Objektes zu beruhigen, das erst in dem Refrain des Gedichtes »Dein ist mein Herz —« gegeben wird. Von dem Vers als Ganzem, und insonderheit von dem »es« geht also eine unbefriedigte Intention aus, die erst in diesem letzten Vers ihre Erfüllung erfährt; ebenso wie auch eine Rhythmusintention auf das Ganze der Strophe geht, die gleichsam wie ein Versfußschema sukzessive erfüllt wird. Endlich enthält der Lautzeichenkomplex hier (bei dieser »Sprachpoesie«) außerdem noch in klanglicher Hinsicht eine auf das folgende hinweisende, hier noch unbefriedigte Intention in dem »Reim«, der den Vers gleichsam als Hälfte des aus zwei aufeinanderfolgenden Versen bestehenden »Reimganzen« erscheinen läßt [1]).

Eine vierte Intention aber, die an das durch den Refrain ergänzte Versganze anschließt (und ebenso nachher an jede andere der Ausdrucksformen: »Ich grüb' es gern —« u. s. w.) ist dann die, welche auf der Auffassung als »Ungeduld« beruht, wie sie der Titel fordert, also eine Sinn- und Ausdrucksintention, die ihre eigentliche letzte Erfüllung nach der fast durch die ganzen Strophen sich hindurchziehenden Vorbereitung in den kurzen Worten findet: »Und sie merkt nichts von all dem bangen Treiben!« Das ist also eine Intention, die den ersten Vers mit den allerletzten verbindet und insonderheit das Ausdrucksganze herstellt, und umgekehrt natürlich den ersten Vers (auch mit

---

des ästhetischen Gegenstandes«.) Das gleiche gilt von dem überschwenglichen Sprachstil. Wir haben uns zuvor auf Grund historischer Vorstudien und eines gewissen Anpassungsvermögens in die Empfindungs- und Sprechweise jener Zeit hineinzuversetzen, ehe wir an die phänomenologische Analyse und eventuell Wertung überhaupt herantreten können. Denn ohne das untersuchen und werten wir einen wesentlich verschiedenen, einen »anderen« ästhetischen Gegenstand. Das Schillersche Drama, dessen natürliches Pathos der moderne Realist belächelt, ist nicht das Schillersche Drama. Hiermit ist angedeutet, wie sich die Phänomenologie allgemein dem ständigen Erneuerungsprozeß der Sprache gegenüber zunächst rein deskriptiv zu verhalten hat, dem Prozeß, in dem sich Bilder, Superlative, Modeworte u. dgl. »abgreifen« und durch immer neue ersetzt werden müssen.

[1]) Vgl. Dessoir a. a. O. S. 385. »Der Reim ist nicht nur zufälliger Gleichklang, sondern er erfüllt die Aufgabe, für das Ohr die Verszeilen von einander zu trennen, er unterstützt das Metrum etwa so wie die Farbe die Proportionen eines räumlichen Kunstwerks hervorzuheben vermag.«

Digitized by Google

seiner Ergänzung: »Dein ist mein Herz —«) als eine unselbständige Einheit hinsichtlich des Ausdruckes erscheinen läßt[1]).

Wir wenden uns nunmehr von dem Versganzen den, als Einheiten zuerst in die Augen springenden, Einzelworten zu. Das erste Wort ist »Ich«, dieses hat seine »Bedeutung« und meint einen »Gegenstand«; ich kann, wie gesagt, Husserl darin nicht zustimmen, daß diese Bedeutung von Fall zu Fall wechselt, aber der »gemeinte Gegenstand«, die gemeinte Person im allgemeinen sicherlich. Hier aber ist sie offenbar nicht, je nach der Person des Lesenden (beziehungsweise des Rezitators) eine andere und wieder andere, sondern gemeint ist immer »der« Müllerbursche dieser Lieder. Was in dem Falle verschiedener Rezitatoren wechselt, ist also nichts von dem wesentlichen Kern des Kunstwerkes, sondern sind nur »Fülle« gebende Anschauungen. Dieses Verhältnis der Persönlichkeit des Rezitierenden zu dem Kunstwerk müssen wir aber noch näher ins Auge fassen. Dieser ist nämlich erstens nur in ganz entfernt bildlicher Weise, und nicht wie der Schauspieler, direkter Repräsentant der gemeinten Persönlichkeit[2]), kann der auf sie zielenden Intention daher auch nicht eigentliche anschauliche Fülle geben. Die fundamentale Rolle des Rezitators aber ist nicht die des Repräsentanten (eines Redenden), sondern die des »Erzählers«[3]).

Jedes Wort nämlich ist, wie wir schon einmal betonten, Menschenwort, ganz unabhängig davon, ob es sich zufällig um direkte Rede

---

[1]) Dadurch gestaltet sich die ganze Konstitution des Gedichtes natürlich anders, als es zunächst den Anschein hat; dasselbe stellt nicht eine Entwickelung der Gefühle dar, eine Wandlung aus dem Liebesjubel in Trauer, und dieser Liebesjubel erfährt nicht immer neue und neue Wiederholungen, so daß ein Vers wie der andere Ausdruck desselben Gefühls wäre, sondern das Ganze ist aufzufassen als ein von Vers zu Vers stetig sich immer mehr und mehr steigernder Ausdruck oder Ausdruck der sich steigernden Ungeduld als eines einheitlichen, wohlcharakterisierten Gefühls.

[2]) Es muß bei der andeutenden Repräsentation bleiben, ebenso wie wir dies schon für den Gesang früher ausführten. — Wäre nicht vielleicht auch für das »dramatische Gedicht« (Versdrama, »idealistische Drama«, »stilisierte« Drama u. s. w.), das man entweder ganz dazu verurteilt »Lesepoesie« und »Buchdrama« zu bleiben oder in den Rahmen moderner, realistischer Bühnenkunst zwängt, eine Form der Wiedergabe zu finden, die einen Mittelweg einschlägt, derart, daß man es gewissermaßen als Gedicht, rezitiert in verteilten Rollen, auffassen kann, so daß die Worte (dieser wesentliche Bestandteil des »Gedichtes«) zur Geltung kommen, ohne durch den Kontrast zu der übrigen Wiedergabe »unnatürlich« zu erscheinen?

[3]) Ähnlich auch Dessoir a. a. O. S. 369. Es »darf der Vortragende — auch der Rezitator von Gedichten, Erzählungen, Dramen — dieses Hilfsmittel (der Gebärdenmimik) nur sparsam benutzen. . . . Denn er stellt nicht einen Menschen dar, sondern eine in Töne gesetzte Dichtung«.

Digitized by Google

handelt, wie in unserem Beispiel. Seit Erfindung der Schrift und des Phonographen kann uns zwar scheinbar ein selbständiges Wort und ein selbständiges Gedicht entgegentreten, aber natürlich nur scheinbar, und zum Wesen eines Wortes gehört immer noch das Zurückweisen auf einen redenden Menschen, wenn auch nur als den »mitgemeinten Träger« desselben, so wie bei der Musik. Und als solcher Träger des Wortes hat der Lesende in erster Linie zu fungieren. Wenn er zu direkter Rede übergehend dann eine Persönlichkeit als redend darzustellen hat, so ist das gewissermaßen eine Rolle in der Rolle des »Erzählers« [1]). Und in dieser zweifachen Funktion gehört nun also auch in unserem speziellen Falle, bei dem Worte »Ich«, die Persönlichkeit des Redenden hinzu. Daß nun der Müllerbursche, den der Erzähler selbst reden läßt, überdies noch von sich selbst redet, mit dem Worte »Ich« auf sich selbst hinweist, ist eine besondere Komplikation.

Wir haben bisher das Wort »Ich« wie früher, d. h. wie ein einzelstehendes, ins Auge gefaßt. Wenn wir nun aber das zweite Wort (»schnitt«) mitberücksichtigen, so wird es zweifelhaft, ob wirklich jedem derselben ein besonderer intentionaler Gegenstand zugehört. Das ist natürlich eine Frage von ganz fundamentaler Bedeutung nicht nur für die Poesie allein.

In einer Sprache wie dem Lateinischen würde bekanntlich dieses »Ich« keine gesonderte Übersetzung (etwa durch »ego«) erfahren; der bloßen charakteristischen Endung aber würde offenbar niemand einen gesonderten intentionalen Gegenstand zuschreiben. Entweder ist nun keine getreue Übersetzung [2]) von all dergleichen Wortkomplexen möglich, die im deutschen in dieser Weise ein Personalpronomen oder einen Artikel enthalten, oder das deutsche »Ich« ist äquivok und in solchen Fällen wie dem vorliegenden ist nur das äußere Symbol, nicht aber Bedeutung und gemeinter Gegenstand in zwei Teile gegliedert. Ich glaube, daß man entschieden von einer Äquivokation reden muß, daß aber trotzdem die Übersetzung in das Lateinische nie vollkommen adäquat sein kann. Denn eine Übersetzung ohne Personalpronomen kann den gemeinten ästhetischen Gegenstand offenbar nie getreu wiedergeben; das sieht man gerade hier sehr deutlich, wo ein Vers nach dem anderen mit diesem »Ich« anfängt:

---

[1]) Vgl. die Anmerkungen der vorigen Seite.

[2]) Eine »getreue Übersetzung« in diesem engsten Sinne würde also »Bedeutungs-« und »Gegenstands-Identität« verlangen. (Vgl. Husserl a. a. O. S. 47.) Es wäre nicht ohne Interesse, noch einen weiteren Sinn abzugrenzen und im Hinblick auf diese deskriptiven Unterschiede eine sprachvergleichende Untersuchung anzustellen.

Digitized by Google

Ich schnitt es gern in alle Rinden ein,
Ich grüb' es gern in jeden Kieselstein,
Ich möcht' es sä'n auf jedes frische Beet u. s. w.

Durch diese Wiederholung wird das Immer-neu-einsetzen besonders deutlich zum Ausdruck gebracht, und zwar spielt dabei nicht das bloße identische Lautzeichen, sondern das Lautzeichen, das zugleich die identische Bedeutung besitzt, (die Gleichheit des »Wortes«) eine Rolle. Denn wenn drei Verse etwa mit der gleichen Silbe »bal« begännen, aber die eine mit dem Wort »Ball«, die andere mit »baldig«, die dritte mit »Baldrian«, so würde das entschieden nicht die gleiche Wirkung ausüben. Aber trotzdem kann man wohl kaum dem »Ich« einen selbständigen intentionalen Gegenstand zusprechen, sondern nur eine selbständige Bedeutung. Das »Ich« ist nicht eine Form, mittels deren auf die Person des Müllerburschen hingewiesen wird; wenn etwas gegenständlich ist, so ist es die Bedeutung »Ich«. Abgesehen davon aber kommt den Worten »Ich schnitt ein«, ja ich glaube sogar dem noch größeren Wortkomplex »Ich schnitt es gern ein« ein gemeinsamer gemeinter Gegenstand zu, in dem nur potentiell jene Einzelgegenstände implizite enthalten sind in dem Sinne, daß, wenn man die Einzelworte (sozusagen entgegen den Forderungen des ästhetischen Gegenstandes) einzeln beachtet, dann jene Gegenstände sich aus dem Ganzen herausschälen, als ob sie darin gesteckt hätten. Danach wird also der erste intentionale Gegenstand des Gedichtes erst vollständig mit dem Ende des ersten Verses, und die auf denselben gerichtete Intention erfährt also erst bei dem Worte »ein« ihren Abschluß. — Von der gesonderten Behandlung des Wortes »schnitt«, dessen Unselbständigkeit sofort in die Augen fällt, können wir hier absehen.

Was nun aber das Verhältnis dieser bisher ih Betracht gezogenen beiden ersten Worte anbetrifft, so ist zu sagen, daß sie als Lautzeichen natürlich aneinander grenzen und außerdem der Einheit eines Versfußes angehören. Endlich haben sie mit »ein« beziehungsweise »es gern ein« zusammen einen intentionalen Gegenstand gemein. Nun fragt es sich aber, worin das Verhältnis von »Subjekt« und »Prädikat« liegt, das man den beiden nach der üblichen Redeweise zuschreibt. Hierfür bleibt offenbar nur das »Bedeutungs«moment übrig. In der Tat sind es die Bedeutungen, die sich in diesem Verhältnisse zu einem Ganzen einigen oder: das Satzganze gliedert sich in Bedeutungsteile, die in diesem ganz einzigartigen Verhältnis zueinander stehen, das — jedenfalls in diesem Zusammenhange — nicht weiter zu beschreiben ist[1]). Und diesem gliedert sich dann (hinsichtlich seiner Bedeutung)

[1]) Das Subjekt-sein st offenbar ein der Klasse der »Auffassungen« zuzurechnendes deskriptives Moment an dem »Ich«; zugleich knüpft sich an dieses Wort

Digitized by Google

das »es« als »Objekt« an, das wiederum keine Übersetzung im Lateinischen finden würde und das keinen eigenen intentionalen Gegenstand hat, das überhaupt sozusagen nur Pseudoobjekt ist. Folgte der Refrain sofort, so würde natürlich nicht erst dieses Wörtchen vorgeschoben, daher ist dieses kleine Wort also eine Vorbereitung darauf, daß noch mancherlei andere Wendungen sich dazwischen schieben, bis der letzten Endes gemeinte Gegenstand wirklich zur Aussprache kommt.

Während nun bei den beiden ersten Worten von Ausdrucks- oder Stimmungscharakter noch nicht die Rede sein konnte, kann man hier wohl sagen, daß die auf den letzten Vers gerichtete Intention von einem gewissen Gefühl der Spannung begleitet ist, ein Gefühl, das sich natürlich bei jeder Wiederholung des vorweisenden »es« (der folgenden Verse) steigert, während die rein sachliche Intention nur eine einfache Wiederholung erfährt. Dieses Spannungsgefühl, das in seinem wesentlichen Bestandteil nicht nur bei dem erstmaligen Lesen vorliegt, wo es von Spannung in einem noch spezielleren Sinne begleitet ist, nämlich der, die nachher eine »Überraschung«, »Enttäuschung« u. s. w. erfährt, dieses Spannungsgefühl ist also das erste uns entgegentretende Stimmungsmoment. Es ist sofort ersichtlich, daß dies in eine ganz andere Kategorie gehört als z. B. die »ausgedrückte« Stimmung der »Ungeduld«, die übrigens erst bei einem größeren Stück des Kunstwerkes zur wirklichen Ausprägung kommen kann.

Und wiederum in eine völlig andere Klasse gehört das Gefühl, das nun von dem darauf folgenden Wort »gern« bezeichnet oder gegenständlich »gemeint« wird, wie wir uns ausdrückten; natürlich nicht »substantivisch« gegenständlich und insofern auch nicht »ein Gefühl«, sondern ein Teil in und eine Nuance an dem gesamten Gegenstandsganzen: »Ich schnitt es gern ein«. Auch dieses Wort ist natürlich in seiner Weise (hinsichtlich der Bedeutung) an den vorangehenden Bedeutungskomplex und, wie ersichtlich, speziell an »schnitt« gebunden. Auch diese Verbindungen werden durch »Intentionen« hergestellt, die sich von dem Subjekt auf das Prädikat und (Pseudo-)Objekt erstrecken, d. h. durch Intentionen, die jeweils durch das betreffende Wort ihre ganze oder partielle Erfüllung finden, und in dieses Gewebe wird auch das »gern« hinein verstrickt. Deutlicher als diese bisherigen Intentionen ist dann die von dem Satzanfang und speziell dem »schnitt« auf das »ein« abzielende Intention. Hat man diese in die Augen

die Prädikatsintention, die natürlich wesentlich anderer Art als alle bisher besprochenen ist, insonderheit anderer Art als die, welche das »schnitt« mit dem »ein« oder in einem musikalischen Gegenstand einen Ton mit dem benachbarten (oder mit der Tonika) verbindet.

Digitized by Google

fallenden aber erst einmal in ihrem wesentlichen Kern erkannt, so findet man auch die, welche die Zusammenhänge der anderen Teile herstellen. Es erübrigt sich wohl, die Analyse weiter fortzuführen, da uns hier nur das Prinzipielle interessiert.

Die bisherige Beschreibung faßte nur das, was wir den »Kern« des ästhetischen Gegenstandes nannten, ins Auge. Wenn wir noch einen Blick auf die Sphäre des »Mitgemeinten« werfen wollen, so wären vor allem die »Fülle« gebenden, illustrierenden Vorstellungsbilder zu beachten. — Der Satz als (bedingter) Wunschsatz, das »Gerne«-einschneiden-wollen ist natürlich nicht visuell zu illustrieren. Das was dieser Satzmeinung die Fülle gibt, ist der erlebte Wunsch (respektive die Vorstellung dieses Wunsches; welches von beiden, brauchen wir hier nicht zu entscheiden). Dagegen sind die »Rinden« beispielsweise »vorstellbar« im visuellen Sinne. Auch das »Ich« als Müllerbursche. Indes ist offenbar zu unterscheiden die Illustrierung der »Bedeutungen« und die der gemeinten Gegenstände. Denn die Bedeutung, der Begriff von »Ich« ist natürlich nicht visuell illustrierbar, sondern nur durch etwas, was man wohl Ichgefühl oder auch Ichbewußtsein genannt hat, der Müllerbursche aber, der letzten Endes — wenigstens bei dem isolierten Wort — als der gemeinte Gegenstand zu gelten hätte, ist durch Phantasievorstellungen zu veranschaulichen. Denkt man sich denselben aber auch in der Situation, vor dem Baume stehend, im Begriff, die Worte der Liebe in die Rinde einzuschneiden, so wäre damit, wie nähere Überlegung leicht zeigt, doch durchaus nicht der ausgesprochene Sachverhalt illustriert, sondern Anschauung und Satzintention stehen in einem anderen, entfernteren Verhältnis, jene ist durchaus nur »indirekter Repräsentant« für den bedeuteten Gegenstand [1]).

Hier aber tritt nun eine Eigenart des ästhetischen Gegenstandes auf, die ihn von allen sonstigen Wortkomplexen unterscheidet: jedes poetische Kunstwerk fordert nämlich ein bestimmtes Tempo und das vorliegende ein so schnelles, daß an ein deutliches Ausmalen all der schnell wechselnden Bilder gar nicht zu denken ist. Aber nicht nur, daß dies den Menschen realiter bei normaler Konstitution nicht möglich ist, sondern wenn es wirklich jemandem gelänge, so wäre es nicht im Sinne der Forderungen des ästhetischen Gegenstandes. Denn die neuen und immer neuen, sich förmlich überstürzenden, bildhaften Wendungen sind Ausdruck einer hastenden, nichts festhaltenden Phantasietätigkeit; mit diesem Zustande des Hastens aber verträgt sich seinem

[1]) Vgl. Husserl a. a. O. Bd. II, S. 51 f. Daß die Anschauung des real vor uns stehenden Rezitators, der ebenfalls (und *a fortiori*) nur indirekter Repräsentant ist, nicht der Wortintention eigentliche Fülle geben kann, sahen wir schon.

Digitized by Google

Wesen nach ruhiges Ausmalen nicht[1]). Und dieser Zustand soll in uns anschaulich, lebendig nachempfunden und nicht nur (»intellektuell«) in bloßer, leerer »Auffassung als Ausdruck von Ungeduld« vorhanden sein; denn die »Ungeduld« ist das »Thema« des Gedichtes.

Doch wir müssen uns hier mit der Heraushebung dieser wesentlichsten Momente begnügen.

d) Die Identität des ästhetischen Gegenstandes.

Was wir bisher zu beschreiben versucht haben, ist das Gegenstandsfeld, wenn es, den Forderungen des ästhetischen Gegenstandes entsprechend, erfüllt ist. Wir müssen jetzt aber wie früher fragen, wie streng die Forderungen sind, und speziell ob dies der ästhetische Gegenstand selbst ist, auf den wir es abgesehen hatten, oder nur eine der möglichen Wahrnehmungen, der möglichen »Ansichten« desselben, derart, daß es noch andere Fälle gibt, wo man von »Wahrnehmung desselben Gegenstandes« reden kann, und endlich, was bei Überschreitung dieser Identitätsgrenze entsteht.

Wir unterschieden vier wesentliche Elemente, aus denen sich ein solcher poetischer Gegenstand in eigenartiger Weise zusammensetzt: Lautzeichen, Bedeutung, gemeinter Gegenstand und endlich Ausdruck beziehungsweise ausgedrückter Gegenstand. Jedes dieser Momente besitzt zunächst einmal eine Sphäre der Irrelevanz, innerhalb deren Veränderungen möglich sind, ohne die Identität des Gegenstandes zu gefährden und ohne den Gegenstand in anderer »Ansicht« oder unvollkommener Realisation zu bieten.

Erstens können Aussprache, Sprechhöhe, Tonfall, Betonung, Tempo[2]) u. s. w. derartig innerhalb gewisser Grenzen variieren. Wir können hier nur andeuten, wie sich die verschiedenen Momente in dieser Beziehung verschieden verhalten, also gewissermaßen eine verschiedene Empfindlichkeit (gegen Schwankungen) besitzen; dieselbe wird offenbar mit der Bedeutung des Momentes, aber nicht mit dieser allein, wachsen.

Die Aussprache besitzt von den obengenannten Momenten vielleicht die größte Empfindlichkeit; denn jedes Fremdartige darin, wie es der

[1]) Ähnlich betont Dessoir a. a. O. S. 367: »Gerade bei spannenden Stellen hastet der Leser weiter, ohne sich Zeit zu Sinnesvorstellungen zu lassen.« Es kommt »für den Eindruck nicht auf die durch die Sprache gelegentlich suggerierten Sinnesbilder an, sondern auf die Sprache selbst und die ihr eigentümlichen Gebilde«. Der Unterschied des Gesichtspunktes und der Methode bei Dessoir tritt gerade bei solchen in gewisser Hinsicht ganz verwandten Stellen besonders deutlich zu Tage. — Volkelt scheint mir dagegen ein viel zu großes Gewicht auf den »Phantasieleib« des Wortes zu legen. Vgl. a. a. O. S. 86, 116 u. a.

[2]) All diese Momente wären bei einer durchgeführten Detailanalyse natürlich zu berücksichtigen.

Digitized by Google

Ausländer zu haben pflegt, und jedes Dialektische macht aus der eindrucksvollen, idealen Rezitation eine bloße Bemühung um Wiedergabe[1]), die leicht sogar den Charakter des Lächerlichen annimmt. Dabei genügt es, wenn die Abweichungen auch nur einen einzigen Laut betreffen, z. B. das s oder r, das der Vortragende etwas lispelt oder schnurrt, Abweichungen, die objektiv, naturwissenschaftlich betrachtet, ganz verschwindend klein sind im Vergleich mit zulässigen Abweichungen in anderer Hinsicht.

Die absolute Sprechhöhe z. B. kann, das sieht man sofort, innerhalb mehrerer Töne, ja Oktaven variieren, ohne die Vollkommenheit der Wiedergabe[2]) wesentlich zu gefährden. Nur dürfte vielleicht ein Gedicht wie unser Beispiel an die Wiedergabe durch eine Männerstimme insofern gebunden sein, als es sonst doch wohl den Charakter der Bildlichkeit annimmt. Obwohl nämlich der Rezitator nur in entfernter Weise Repräsentant des Sprechenden ist und nicht wirklicher Darsteller, wie der Schauspieler, so entsteht bei so ausgesprochen subjektiver Ausdruckspoesie[3]) doch ein gewisses Gefühl der Diskrepanz, als Anzeichen, daß die Wiedergabe nur als eine uneigentliche aufgefaßt ist[4]). Dagegen ist allerdings die Wiedergabe schon sehr viel sensibler gegen Variationen der relativen Tonhöhe bei einem Sprechenden; denn die in die Höhe geschraubte Stimme ist durchaus nicht mehr im stande, den poetischen Gegenstand »selbst« wiederzugeben. Übrigens ist dies, naturwissenschaftlich betrachtet, genau genommen eine Empfindlichkeit gegen die Klangfarbe, nicht gegen die Höhe.

Und wie gegen die persönlich-relative Tonhöhe, so ist die Poesie auch gegen die relative Tonhöhe im Sinne des Tonfalls wesentlich empfindlicher. Doch wir können dies hier nur andeuten.

Bei der Bedeutung muß man vor allem die Weite derselben in Hinblick auf die Gegenstände, die sie umfaßt, von ihrer Unbestimmtheit im Sinne der Irrelevanz unterscheiden. Doch ist es wohl selbstverständlich, daß wir nicht jedesmal wirklich identisch dasselbe Bedeutungserlebnis haben, wenn wir ein Wort verstehen. Was man bei darauf gerichteter Aufmerksamkeit zunächst entdeckt, sind aber immer Variationen in den repräsentierenden (oder illustrierenden) Vorstellungen

[1]) Es gefährdet also zunächst die Vollkommenheit der Realisation, nicht die Identität des Gegenstandes oder seiner »Ansicht«.

[2]) Vgl. S. 500, Anmerkung 2.

[3]) Sofern sie inmitten einer epischen Erzählung stehen, können natürlich die Worte eines Mannes auch von einer Frau angemessen gelesen werden.

[4]) Das alles sind zunächst und vor allem empirisch-psychologisch bedeutungsvolle Momente, von denen wir hier die phänomenologische Seite im Auge haben.

Digitized by Google

oder auch in den gemeinten intentionalen Gegenständen. Von diesen letzten ist es leicht nachzuweisen, z. B. von dem mit dem »Ich« gemeinten Müllerburschen, daß sie variieren können. Man kann sich denselben groß oder klein, ein Jahr älter oder ein Jahr jünger vorstellen, der ästhetische Gegenstand, das Gedicht als Ganzes bleibt deshalb durchaus »dasselbe«. Indes hatten wir korrigierend gesagt, daß der Müllerbursch, als der mit dem verselbständigten »Ich« gemeinte Gegenstand, nur »implizite« mitgemeint sei, es wäre also erst zu untersuchen, wie oder ob überhaupt ein Gegenstandsganzes von den Änderungen seiner implizite mitgemeinten Teile mitbeeinflußt wird. Und andererseits hat man sich zu hüten, den gemeinten Gegenstand nicht mit den illustrierenden Vorstellungsbildern zu verwechseln; bei diesen ist es noch offensichtlicher, daß sie im weitesten Umfange variieren können. »Ich schnitt es gern in alle Rinden ein« läßt der Phantasie unendlich weiten Spielraum: jeder Müllerbursche, jede Art von Messer, jeder Baum kann dafür als indirektes, »Fülle« gebendes Moment dienen, ohne daß sich daraus eine ebenso vielfache Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes oder auch nur ein mehr oder minder hoher Grad der Realisation ergäbe; all diese Variationen sind durchaus irrelevant.

Dagegen besitzt der Ausdruck entsprechend seiner fundamentalen Bedeutung gerade für die Ausdruckspoesie eine äußerst geringe Variationsmöglichkeit, und eine noch so kleine Abweichung macht leicht schon einen wesentlich »anderen« Gegenstand daraus.

Wird nun die Irrelevanzsphäre überschritten, so kann, wie schon erwähnt, verschiedenes eintreten. Erstens kann die Realisation unvollkommen sein, und dabei ist es für uns natürlich völlig gleichgültig, ob diese Unvollkommenheit von dem Rezitator oder unserem eigenen Ohr, von unserer Unaufmerksamkeit oder sonst etwas herrührt. Und diese Unvollkommenheit kann derartig zunehmen, daß man schließlich, wie bei der Musik, sagen wird, die Wiedergabe genüge nur, um uns ein »Bild« von dem Gedicht zu machen, oder daß man gar nur von »andeutender« Wiedergabe spricht. So z. B. wenn ein Autor seine Gedichte oder sein Drama vorliest, der sich nicht als Rezitator und Schauspieler fühlt und daher lieber hinsichtlich des Ausdruckes auf die vollkommene Plastizität seines Werkes verzichtet, als daß er riskierte es zu entstellen. Und dies »Entstellen« führt uns auf die zweite Möglichkeit, die hier in Betracht kommt.

Bei Überschreitung der Irrelevanzgrenze kann nämlich auch der Fall eintreten, daß der Hörer sich ein falsches Bild von dem gemeinten Gegenstand macht, indem er die Wiedergabe für gelungen hält; respektive es kann der Lesende selbst das Gedicht anders auffassen, als es

Digitized by Google

eigentlich [1]) gemeint ist, also insofern einen anderen ästhetischen Gegenstand verwirklichen. Aber wenn man derartig beispielsweise das Gedicht »Ungeduld« in seinen ersten drei Strophen als überströmenden Liebesjubel auffaßt, ohne noch die Trauer der Worte »Und sie merkt nichts von all dem bangen Treiben« durchklingen zu lassen, dann wird man im natürlichen Sprachgebrauch doch noch nicht schlechtweg von einem »anderen« Gedicht sprechen. Das Gedicht ist zwar als Individuum, genau genommen, ein »anderes«, ist notabene auch nicht »dasselbe« in einem anderen Entwickelungsstadium, in dem Sinne, wie man etwa die Identität einer Persönlichkeit festhält, es ist aber »dasselbe Gedicht« in dem Sinne der vagen Gattungsbegriffe des gewöhnlichen Lebens, wo unter eine Gattung gefaßt und mit einem Eigennamen benannt wird, was im großen ganzen dasselbe ist. Indes ist der Gattungsgegenstand, den wir hier im Auge haben, der niederste seiner Art, eben das Pseudoindividuum; erst wenn diese Grenze ihrerseits überschritten wird, kommen wir in das Gebiet der Gegenstände, die sich auch der gewöhnlichen Beobachtung als »andere« darstellen. Unter irgendwelche übergeordnete Gattungsbegriffe (»Gedicht« oder »Gedicht, welches Ungeduld ausdrückt« u. s. w.) lassen sich dieselben natürlich immer fassen. Aber die Auffassung als identisches Individuum hat dann endgültig aufgehört.

Es fragt sich nun aber, ob in jener Auffassung nicht doch ein berechtigter Kern liegt, ob es nicht berechtigt und notwendig ist, bei gewissen Variationen des intentionalen Gegenstandes an der Identität des Gegenstandes festzuhalten. Wenn freilich derart wie bei unserem Gedichte »Ungeduld« die gesamte Auffassung (der ersten drei Strophen) eine so wesentliche Änderung erleidet, wie wir das vorher andeuteten, so wird die Identität des Kunstwerkes in jedem strengeren Sinne zweifellos zerstört. Aber wenn man beispielsweise das Gedicht in schnellerem Tempo liest, als es fordert, etwa um sich eine Übersicht zu verschaffen, so kann man sagen: man hat denselben Gegenstand nur in zeitlich verkürztem Maßstabe, gleichsam in perspektivischer Verkürzung, vor Augen. Und wenn man dem Verlaufe der ausgedrückten Stimmung derartig bevorzugende Beachtung schenkt, daß man den Wortlaut, in dem diese Gefühle Gestalt gewonnen haben, darüber vernachlässigt, etwa weil man gerade diesen Stimmungsgehalt kennen lernen will, so ist auch das, was uns da gegenübersteht, »derselbe« Gegenstand, nur gleichsam von innen gesehen. Ja selbst, wenn wir uns bei einem Drama in irgend eine der Rollen speziell hineinversetzen [2]),

[1]) Wir legen hier die Meinung des Dichters als die »eigentliche«, der natürlichen Auffassung folgend, zu Grunde.

[2]) Der »Held« eines Dramas oder Romans gibt offenbar derartig den Gesichts-

Digitized by Google

weil wir sie etwa später spielen sollen, und so also eine ganz »zufällige«, willkürliche und immer schiefe und unrichtige Stellung zu dem Ganzen einnehmen, kann der ästhetische Gegenstand, wie er gemeint ist, kann der richtige ästhetische Gegenstand ins Auge gefaßt sein, sofern wir ihn auffassen als sich präsentierend von der »Seitenansicht«. — Kurz, gerade all die Tatsachen, die das »Studium des Kunstwerkes« ausmachen, fordern, daß die Gegenständlichkeit eines solchen poetischen Kunstwerkes, ebenso wie die des musikalischen, im Gegensatz zu der bloß intentionalen Gegenständlichkeit in einem solchen Sinne gefaßt wird, daß verschiedene Wahrnehmungen »desselben« Gegenstandes möglich sind. Wir sprachen dann von verschiedenen »Ansichten« desselben, eine von den körperlichen Dingen entlehnte Redeweise, die hier bei der Poesie vielleicht noch näher liegt als bei der Musik. Unter diesen möglichen »Ansichten« ist aber also eine die »gemeinte«, und darin liegt auch hier wieder der Gegensatz zu dem Naturobjekt. Dies Naturobjekt wollen wir daher noch wenigstens andeutend gegenüberstellen.

e) Das Naturobjekt »Gedicht«.

Zwar sagten wir eingangs, daß eine Verwechselung mit dem Naturobjekt hier nicht gut möglich sei, da wir gewohnt sind, das Gedicht »selbst« von seiner »Rezitation« zu unterscheiden; aber dennoch wird es zweckmäßig sein, die beiden einander einmal ausdrücklich gegenüberzustellen. Was wir im Auge haben, ist nämlich nicht nur der Unterschied der individuellen Realität gegenüber der identischen Idealität; so als ob also das ideierte Naturobjekt der poetische Gegenstand oder das realisierte Gedicht ein Naturobjekt schlechtweg wäre. Der Unterschied liegt vielmehr weit tiefer. Wir haben hier zurückzugreifen auf die in der Einleitung aufgestellte und dann bei dem musikalischen Gegenstand schon durchgeführte Scheidung der »naiven«, »natürlichen« und »naturwissenschaftlichen« (atomistisch-mechanischen) Gegenstandsauffassung.

Bei der naiven Geisteshaltung hört man Worte nicht nur in ihrer Bedeutung, sondern auch mit ihrem Ausdrucks- und Stimmungscharakter ohne jede Verwunderung[1]), wie denselben etwas derartiges

punkt an, von dem aus das Ganze gesehen sein will, und er fordert anscheinend bevorzugende »Einfühlung«.

[1]) Nicht als ob Kinder oder »naive«, wilde Völker »glaubten«, Worte hätten eine Bedeutung und eine Stimmung, wie Gedanken und Stimmungen in Menschen leben, sondern imaginiert ist das Stadium vor jeder Reflexion, vor jeder »Verwunderung«. Eine ganz analoge Auffassung finde ich bei Dessoir a. a. O. S. 81. »Das ästhetische Leben mag sich in einer Sphäre abspielen, die diesen Dualismus (zwi-

Digitized by Google

zukommen kann, und daher ohne jede Reflexion und ohne eine Verteilung dieser einzelnen Momente an die redende und hörende Person; die Wortlaute gelten als Phänomene der Wirklichkeit, denen man aber trotzdem unbefangen Bedeutung, Stimmungscharakter u. s. w. zuschreibt. Diese Geisteshaltung ist der eigentlich ästhetischen noch nahe verwandt, doch fehlt ihren Gegenständen schon jenes letztlich erwähnte Charakteristikum der ästhetischen Gegenstände, daß eine ihrer möglichen Ansichten die gemeinte ist, und außerdem hat sie die ständige Tendenz, in die sogenannte »natürliche« überzugehen.

Man kommt[1]) zu einer Kritik der Glaubhaftigkeit unserer Wahrnehmung, zu einer Scheidung von Schein und Wirklichkeit und zu einer durchgehenden kausalen Weltauffassung. Die gehörten Laute sind »wirklich«, die gesamte Bedeutungs- und Ausdrucksfunktion aber ist diesen Wortzeichen nicht an sich zugehörig, sondern wird nur durch uns, und zwar einerseits durch den Sprechenden respektive Lesenden, andererseits durch mich, den Hörenden, mit denselben »verbunden«, und eben hierauf, daß ich dies auf Grund von Erlernung in der gleichen Weise tue wie der Redende, beruht die Mitteilungsfunktion der Worte, die wir bisher immer hatten ausschalten müssen. Sie spielt eben nur eine Rolle für diese natürliche Weltauffassung. Die Bedeutungsfunktion ist mit den Worten nur assoziiert, ebenso die Ausdrucksfunktion, bei beiden aber ist das Verhältnis des Redenden und Hörenden ein verschiedenes: der Redende — so muß man von diesem Standpunkt aus sagen — hat erst einen Gedanken oder ein Gefühl, und diesem gesellt sich dem gewohnten gemeinsamen Auftreten entsprechend das korrespondierende Wort zu; das Wort wird erregt durch den Gedanken, durch das Gefühl. Bei dem Hörer wird aber umgekehrt der Gedanke oder das Gefühl erregt durch die aufgenommene Wortvorstellung. Dazu kommt bei ihm aber noch der Rückschluß auf die psychischen Vorgänge in dem Sprechenden; daß wir dieselben wirklich »wahrzunehmen«, aus den Worten zu »hören« meinen, ist von diesem Standpunkte aus bloße Täuschung, nur »Schein«; ebenso wenn wir im Gedicht selbst eine Stimmung wahrzunehmen meinen; im Grunde ist die Stimmung ein psychisches Phänomen in uns, das wir in die gehörten Worte projizieren, eventuell ist sie außerdem noch eine Stimmung in dem Redenden und wahrscheinlich auch in dem Verfasser des Gedichtes, aber wirklich notwendig ist weder das eine noch das

schen ‚Sein und Schein') nicht kennt« u. s. w. Und dann wird ausdrücklich darauf hingewiesen, »das künstlerische Genie ... ist gleich dem Kinde noch im Stande der Unschuld«. Und S. 82: »In einer unbefangenen Philosophie (werden) regelmäßig Gefühlsqualitäten den Gegenständen, ja sogar den Dingen an sich beigelegt«.

[1]) Ideal-genetisch gesprochen.

Digitized by Google

andere; die Stimmung in uns aber ist notwendig (wenn auch vielleicht eine vorgestellte Stimmung), denn sie ist das Realpsychologisch-identische, das wir in das Gedicht hineinverlegen, »einfühlen«, wie man sich auszudrücken pflegt. Auch wenn ich mich »eingefühlt« habe in dem engeren Sinne, z. B. in eine Person, so daß ich mich an ihre Stelle versetzt habe und nun nicht mehr sie reden »höre«, sondern (eben an ihrer Stelle) rede oder zu reden meine, so ist das, von diesem natürlichen Standpunkt aus betrachtet, eine Täuschung, ein »Schein«; »in Wirklichkeit« ist das »Ich« an meinen Körper gebunden, abhängig von dessen Zuständen, daher unter anderem natürlich auch von dem, was er von außen an Eindrücken aufnimmt. So bleibt von unserem »ästhetischen Gegenstand« für diese Weltauffassung nichts als die Wortlaute als das einzig »Objektive«, alles übrige verteilt sich als psychische Vorgänge auf die beiden Personen, den Redenden und den Hörenden, und die Eindrücke des letzteren sind teils der »Wirklichkeit« entsprechend, teils nicht[1]). Aber auch dieser akustische Kern ist wesentlich anders, als wir es bei unserem ästhetischen Gegenstand beschrieben haben. Doch können wir hier auf das verweisen, was wir schon bei dem musikalischen Gegenstand ausgeführt haben: Rhythmus und Tonfall u. s. w. entsprechen ganz dem Rhythmus und der Melodielinie in der Musik.

Wieder anders gestaltet sich das Bild, wenn wir diese Verhältnisse von dem naturwissenschaftlichen Standpunkt aus betrachten. Dort löst sich auch noch das bisher naiv hingenommene Phänomen des Wortlautes als bloßer »Schein« auf. Es bleibt wie bei dem akustischen Kern der Musik nichts als ein Komplex von Luftschwingungen einerseits und gewisse physiologische Vorgänge, die wir noch nicht derartig mechanisch ausdrücken können, andererseits.

So haben wir also auch nach dieser Untersuchung der Poesie daran festzuhalten, daß sich in den ästhetischen Gegenständen eine eigenartige Welt konstituiert, die man von dem natürlichen Standpunkt, dem des gewöhnlichen Lebens, allerdings mit Recht als eine Welt des »Scheins« bezeichnet, die aber bei dem ästhetischen Genuß und der ästhetischen Wertung denselben Anspruch hat, ihrerseits nicht mit fälschlich hineingebrachten Wirklichkeitsauffassungen vermengt zu werden.

---

[1]) Je nachdem würde er sich in seinem »Handeln« danach »richten« oder nicht.

(Schluß folgt.)

Digitized by Google

XIV.

Untersuchungen über die Stellung des Erzählers in der epischen Dichtung.

Von

Käte Friedemann.

Einleitung.

Otto Ludwig scheidet zwei Hauptdarstellungsmöglichkeiten der epischen Dichtung: a) die eigentliche Erzählung, in der der Verfasser sich und sein Erzählen zugleich mit darstelle; b) die szenische Erzählung, in der er »viele Prozeduren mit dem Dramatiker gemein« habe, und die »die Existenz des eigentlichen Dramas« voraussetze [1]). Extremer als Ludwig, fordert Friedrich Schlegel geradezu vom Dichter die Selbstdarstellung, und er begründet sein Verlangen mit der vergleichsweisen Heranziehung der Transzendentalphilosophie, die, sobald sie kritisch sei, auch das Produzierende mit dem Produkt zugleich darstelle [2]).

Den schärfsten Gegensatz zu diesen Anschauungen vertreten W. v. Humboldt [3]) und Spielhagen [4]), wenn sie wünschen, der Erzähler solle der Objektivität zuliebe vollkommen hinter seinem Stoffe verschwinden.

»Was verlange ich von einem dichterischen Roman?« sagt Spielhagen. »Dies: daß er zuerst — und ich möchte sagen und zuletzt — wie das homerische Epos, nur handelnde Personen kennt, hinter denen der Dichter völlig und ausnahmslos verschwindet, so, daß er auch nicht die geringste Meinung für sich selbst äußern darf, weder über den Weltlauf, noch darüber, wie er sein Werk im ganzen, oder eine

---

[1]) Otto Ludwig, hrsg. von Bartels, Bd. VI, S. 304 ff.

[2]) Athenäumfragment Nr. 238. Fr. Schlegel, hrsg. von Minor, Bd. II, S. 242.

[3]) W. v. Humboldt, Ästh. Versuche. Teil I. Über Goethes Hermann u. Dorothea. Braunschweig 1799.

[4]) Fr. Spielhagen, Beiträge zur Technik des Romans. Leipzig 1883, S. 63, 67 f., 89. Vermischte Schriften 1864, Bd. I, S. 179. Zur Technik des Romans, Westermanns Monatshefte Bd. 46, S. 220. Die epische Poesie und Goethe, Goethejahrbuch 1895, S. 5.

Digitized by Google

spezielle Situation aufgefaßt wünscht, am wenigsten über seine Personen, die ihren Charakter, ihr Wollen, Wähnen, Wünschen ohne seine Nach- und Beihilfe durch ihr Tun und Lassen, ihr Sagen und Schweigen exponieren müssen.« (Die epische Poesie u. Goethe, Goethejahrbuch 1895, S. 5.)

Was Spielhagen eigentlich fordert, ist nicht Objektivität, sondern dramatische Illusion; er verwechselt diese beiden Begriffe miteinander. Objektivität verlangen wir von jedem guten Kunstwerk, nicht bloß vom epischen, bis zu einem gewissen Grade sogar von der Lyrik. Aber sie hat gar nichts mit einer besonderen Darstellungsform zu tun. Wo fänden wir wohl ein so souveränes über dem Stoffe Stehen wie in der romantischen Ironie, der das ganze Leben nur ein Spiel bedeutet, und wo mischte sich der Form nach der Dichter mehr in seine Darstellung, als gerade dort? Die dramatische Illusion aber besteht darin, daß in uns die Vorstellung erweckt wird, als seien wir selbst unmittelbare Zeugen eines sich gegenwärtig abspielenden Vorganges. Diese Illusion wird nun ganz notwendig schon durch die Form einer jeden Erzählung als solcher zerstört; denn wir vergessen niemals vollkommen, daß uns etwas erzählt wird. Es kann daher unmöglich Aufgabe der epischen Kunst sein, eine Wirkung anzustreben, die sie im besten Falle nur halb erreichen wird. Jeder Erzähler bringt uns seine Vorgänge als vergangene oder erfundene — ob wirklich vergangen oder nur erfunden, ist dabei für die Erweckung der epischen Illusion gleichgültig. Denn diese gründet sich nur auf die eine Wirklichkeit, daß ein gegenwärtiger Erzähler, als Medium, von vergangenen Ereignissen berichtet[1]).

Ist dem nun aber so, so liegt meines Erachtens nicht die geringste Nötigung für den Erzähler vor, sich, wie es noch der Goethe-Schillersche Aufsatz über epische und dramatische Dichtung (Schiller, Säk.-Ausg. Bd. 12, S. 323) verlangt, hinter einem Vorhang zu verbergen. Dadurch würde die an sich ganz natürliche Vorstellung von einem Erzähler zu der recht unnatürlichen von einer mysteriösen Stimme aus dem Hintergrund, die nicht verraten will, wer sie ist. Denn von der Vorstellung einer Stimme kommen wir nun einmal doch nicht los.

Es ist mir hier nicht darum zu tun, der Humboldt-Spielhagen-

[1]) Vgl. Gottsched, Krit. Dichtkunst. Leipzig 1737, S. 656. J. J. Engel, Schriften Bd. IV, 1774, S. 109, 222, 263 ff. Goethe, Shakespeare und kein Ende. Jub.-Ausg. Bd. 37, S. 46. Goethe und Schiller, Über epische u. dramat. Dichtung. Schiller, Säk.-Ausg. Bd. 12, S. 321 ff. Schiller an Goethe Nr. 398. Briefw. hrsg. v. Spemann, Bd. I, S. 371. W. v. Humboldt, Ästh. Versuche S. 219, 224. Otto Ludwig, Bd. VI S. 206, 252, 272. J. Wassermann, Die Kunst der Erzählung (Die Literatur, hrsg. von Brandes) S. 30.

Digitized by Google

schen Forderung eine andere Forderung entgegenzusetzen. Ich sage nicht, der Erzähler soll sich einmischen, sondern ich will zu zeigen versuchen, daß er es tatsächlich fast überall da tut, wo seine Technik sich von der des Dramatikers unterscheidet.

Dabei möchte ich eins bemerken: Wenn im folgenden von dramatischer und epischer Technik die Rede sein wird, so ist damit nicht gemeint, daß die eine nur im Drama, die andere nur im Epos[1]) anwendbar sein dürfe; sondern ich verstehe unter dramatischen Mitteln solche, die der Dramatiker anwenden muß, weil es die einzigen sind, die ihm zu Gebote stehen, während sich der Erzähler außerdem noch anderer Formen bedienen kann, die eben das besondere Wesen seiner Kunst ausmachen.

Selbst der Fanatiker der Grenzen, Lessing, gibt zu, daß die strenge Scheidung der Gattungen nur für die Lehrbücher da sei[2]). Goethe erkennt zwar drei echte Naturformen der Dichtung an, will sie aber vermischt vorkommen lassen[3]). Und Schiller gegenüber äußert er sich dahin, daß man nur deshalb so streng scheiden solle, um sich nachher wieder etwas erlauben zu dürfen; denn, so begründet er seine Ansicht: »Ganz anders arbeitet man aus Grundsätzen als aus Instinkt, und eine Abweichung, von deren Notwendigkeit man überzeugt ist, kann nicht zum Fehler werden«[4]).

Es sei also noch einmal gesagt: Der Erzähler kann sich sehr wohl unter Umständen dramatischer Mittel bedienen; er soll dann nur wissen, daß es eben dramatische sind. Aus dieser Möglichkeit aber das Gesetz abzuleiten, daß es so sein müsse, halte ich für gänzlich verfehlt. Denn dem Dramatiker steht ja ein Mittel zu Gebote, das dem Erzähler versagt ist, das der plastischen Darstellung auf der Bühne. Ohne sie wird er niemals volle Anschauung bieten können. Der Erzähler dagegen muß durch sein Wort der Phantasie des Lesers zu Hilfe kommen. Er kann dabei, wenn er es versteht und die Phantasie des Lesers stark genug ist, unter Umständen größere Wirkungen erzielen als der Theaterregisseur, nimmermehr aber kann er es durch dramatische Mittel allein, die eben auf die Hilfe des Regisseurs angewiesen sind.

---

[1]) Unter Epos oder epischer Dichtung verstehe ich hier immer nur die Form der Erzählung im allgemeinen, ohne die besonderen Unterschiede von Epopöe, Roman und Novelle zu berücksichtigen.

[2]) Lessing, Hamb. Dramaturgie Stück 48.

[3]) Goethe, Naturformen der Dichtung. J.-A. Bd. V, S. 223 ff.

[4]) Goethe an Schiller, 30. Dez. 1797. — Über die Notwendigkeit, bei Grenzbestimmungen nicht zu rigoros zu verfahren, vgl. auch Dessoir, Zeitschr. f. Ästh. II, S. 458.

Digitized by Google

Was Spielhagen gewollt hat, war seinerzeit etwas sehr Gutes. Er verlangte für die Form des Romans dieselben strengen Gesetze, wie für die des Dramas, und wollte so der Verachtung steuern, die dieser Kunstgattung wegen ihrer zu großen Freiheit so oft zu teil geworden [1]). Aber dabei machte er den Fehler, der so oft gemacht wird. Überall da, wo eine verachtete Gattung sich gleiche Rechte zu erwerben sucht, tut sie es zunächst dadurch, daß sie sich assimiliert. Erst allmählich wächst das Bewußtsein von der selbständigen Berechtigung der eigenen Art, und dann werden auch die Gesetze aufgestellt, die dieser Art innerlich entsprechen. Auf wissenschaftlichem Gebiet gibt uns dafür die deutsche Metrik ein Beispiel, die zuerst die Regeln der antiken Verslehre übernahm, und ebenso die Ästhetik, die im Anfang meinte, die Bahnen der Logik gehen zu müssen.

Was der Erzähler vor dem Dramatiker voraus hat, ist nicht die größere Freiheit, sondern es sind ganz bestimmte, gerade seiner Kunst eigentümliche Formen der Darstellung.

Ich möchte im folgenden an einigen ausgewählten Kapiteln der Erzählungstechnik [2]) dartun, worin diese Formen bestehen und welche Wirkungen durch sie erzielt werden können. Dabei wird es sich zeigen, daß eine Einmischung des Erzählers nicht bloß da vorliegt, wo sie sich als solche gleich von selbst aufdrängt, sondern fast überall dort, wo der Erzähler andere Darstellungsmittel anwendet als diejenigen, die er mit dem Dramatiker gemein hat.

Kapitel I.

Die Komposition.

I. Anordnung des Stoffes.

Es ist eine selbstverständliche Wahrheit, daß wir im wirklichen Leben von der Zukunft nicht eher etwas Sicheres wissen, als bis sie eingetreten, und daß wir nur gelegentlich einmal den Schleier des Vergangenen lüften. Wirklichkeit und Gegenwart scheinen beinahe sich deckende Begriffe zu sein.

An diese unerbittliche Logik des realen Geschehens, in der b nicht

[1]) Vgl. Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung. Säk.-Ausg. Bd. XII, S. 216. Schiller an Goethe, 2. Juli 1796. G. Freytag, Die Technik des Dramas. Leipzig 1881, S. 292. R. Gottschall, Poetik. Breslau 1858, S. 384 ff.

[2]) Eine umfassendere Darlegung der hier erörterten Probleme erscheint demnächst in Buchform.

Digitized by Google

vor a und c nicht vor b kommt, ist nun auch der Dramatiker gebunden. Denn lebendige Gegenwart ist ja das, was er anstrebt. Will er uns mit dem Vergangenen bekannt machen, so müssen wir das von den Handelnden selbst erfahren, sei es durch Unterhaltung oder durch einen Monolog. Das Künftige aber kann uns höchstens einmal durch Prophezeiung seitens der Gestalten zu teil werden [1]).

Der Erzähler ist an dies Gesetz der strengen Chronologie nicht gebunden. Denn was er uns bringt, ist nicht Gegenwart, sondern Vergangenheit. In dem Augenblick, wo uns jemand eine Erzählung vorlegt, wissen wir, daß er bereits das Ende der Begebenheit kennt. Berichtet er also ein späteres Ereignis vor einem früheren, so muß er damit nicht notwendig die Täuschung erwecken wollen, als sei es wirklich früher geschehen, sondern er hat das Recht, den Stoff seiner Erzählung so anzuordnen, wie es ihm am wirksamsten erscheint. Dem mündlichen Erzähler gegenüber würde daran niemand Anstoß nehmen. Ebenso selbstverständlich ist uns dies Verfahren da, wo in einem Buche die Vorstellung des mündlichen Berichts erweckt werden soll, sowie überhaupt in jeder Darstellung, die den Erzähler in einer bestimmten Rolle gibt. Man denke nur an C. F. Meyers »Heiligen« oder an seine »Hochzeit des Mönchs«. In beiden Fällen wendet der Erzählende, eine Gestalt der Novelle selbst, sich an bestimmte Zuhörer und spricht von Dingen, deren Verlauf er überblickt. Bis zu einem gewissen Grade gehört hierher auch »der Herausgeber« von Werthers Papieren, der bereits im voraus von dem traurigen Geschick seines Helden weiß und den Leser durch Hinweis darauf für den »armen Werther« zu interessieren sucht.

Es gehört nun bloß ein geringes Abstraktionsvermögen dazu, um von der besonderen Rolle des Erzählers abzusehen und den Schriftsteller übrig zu behalten, der nicht den Gestalten in der Dichtung, sondern uns selbst eine Reihe von Begebenheiten erzählt. Für uns ordnet er jetzt seinen Stoff, wir sind seine Zuhörer, und nicht selten zieht er uns sogar ins Geheimnis und vertraut uns an, warum er die Begebenheiten in dieser oder jener Reihenfolge erzähle, warum er diese und jene technischen Mittel anwende. In Sternes »Tristram Shandy«, ebenso wie bei Jean Paul kehrt dieser Hinweis auf das Komponieren ständig wieder. Mörike sagt im Maler Nolten: »Wir werden, um dies zu erklären, etwas weiter ausholen müssen« [2]). Bei Dostojewskij heißt es: »Es ist hier zu erwähnen, daß Raskolnikow, während er auf der Universität war, fast gar keinen Umgang mit Freunden pflog« [3]).

[1]) Vgl. die letzte Szene von Grillparzers »Ein Bruderzwist in Habsburg«.
[2]) Mörike, Maler Nolten. Göschen, Stuttgart 1893, Bd. V, S. 20.
[3]) Dostojewskij, Schuld und Sühne (Raskolnikow), Reclam S. 66.

Digitized by Google

Haupt- und Nebenhandlung.

Die Art der Gruppierung des Erzählungsstoffes ist nun gleicherweise für Haupt- und Nebenhandlung zu untersuchen. Ich verstehe darunter nicht diejenige Handlung, die sich unter den Haupt- oder Nebenpersonen begibt, sondern ich möchte »Haupthandlung« eine solche nennen, die sich gegenwärtig vor uns abspielt, »Nebenhandlung« aber eine solche, die teilweise nur die Voraussetzungen zu dieser bietet, also z. B. das, was in der Vergangenheit liegt, aber auch das Künftige, das über den Rahmen des vorliegenden Kunstwerks hinausweist. Zur Haupthandlung würde hiernach z. B. auch eine Analogiehandlung gehören, wenn sie nur als gegenwärtig dargestellt wird.

Es ist vielleicht nicht ganz korrekt, in Bezug auf das Epos von Vergangenem und Künftigem zu sprechen, da ja im Grunde nur bereits Verflossenes an uns vorüberzieht. Immerhin aber handelt es sich in den meisten Fällen doch um eine Handlung, die im Vordergrund steht, während anderes nur zu ihrem Verständnis herbeigezogen wird. Vielleicht ließe sich der Unterschied von Präteritum und Plusquamperfectum machen, »Es war« und »Es war gewesen«.

Allerdings gibt es Fälle — doch sind es die selteneren —, bei denen es auf eine Nebenhandlung wenig oder gar nicht ankommt. Hierher gehört in erster Linie der biographische Roman, der mit der Geburt des Helden beginnt. Doch finden wir selbst hier häufig, daß Dinge, die sich vor dem Eintreten des Helden ins Leben ereignet haben, zur Erklärung herbeigezogen werden. — Der zweite Fall wäre der, wo überhaupt nur das momentane Geschehen unser Interesse in Anspruch nimmt. So leben wir z. B. in Schnitzlers Novelle »Sterben« [1]) in jedem Moment ganz in den Gestalten der Dichtung. Was in diesem Moment nicht in deren Bewußtsein fällt, davon lernen wir nichts kennen. Und da die Gestalten vollkommen von ihrem gegenwärtigen Geschick erfüllt sind, so ist es uns auch gleichgültig, was hinter ihnen liegt. Etwas Ähnliches findet sich in dem Roman »Geschwister Tanner« von Philipp Walser [2]). Hier erfahren wir zwar gelegentlich, ganz wie im wirklichen Leben, etwas von der Vergangenheit; doch ist diese nicht Voraussetzung für eine bestimmte Handlung. Die Erzählung beginnt und endet an einem beliebigen Punkte, und es kommt überhaupt gar nicht darauf an, was in der Vergangenheit und was in der Gegenwart liegt.

[1]) A. Schnitzler, Sterben. Berlin 1895, S. Fischer.

[2]) Ph. Walser, Geschwister Tanner. Berlin 1907, Cassirer.

Digitized by Google

In den meisten Erzählungen finden wir jedoch eine wesentliche Handlung, die sich relativ gegenwärtig vor uns abspielt, und daneben eine andere, die mehr für den Hintergrund des Bildes verwendet wird.

Ich beginne mit der Untersuchung über die Anordnung der Haupthandlung, bei der wir neben- und nacheinander verlaufende Vorgänge zu unterscheiden haben.

a) Die Haupthandlung.

1. Das Nebeneinander.

Thaddaeus Zielinski hat in seiner Arbeit über »Die Behandlung gleichzeitiger Vorgänge im antiken Epos« [1]) darauf hingewiesen, daß die Poesie als die Kunst des Nacheinander, bei Darstellung nebeneinander verlaufender Vorgänge auf die Illusionsfähigkeit unseres Vorstellungsvermögens angewiesen sei, die es ihm möglich mache, »nacheinander empfangene Eindrücke als nebeneinander bestehend oder bestanden habend zu denken«.

Man sieht, hier wird das Laokoonproblem gestreift. Auch Lessing beschäftigt die Frage, wie es möglich sei, in einer Kunst des Nacheinander Nebeneinanderliegendes zu geben. Er kommt bekanntlich zu dem Schluß, daß der Dichter Räumliches in Zeitliches zu verwandeln und das Zuständliche in Handlung aufzulösen habe. Aber hier setzt eigentlich erst unser Problem ein. Es ist möglich, einen Schild, statt ihn als fertiges Werk zu beschreiben, vor unseren Augen entstehen zu lassen. In unserem Falle handelt es sich aber nicht um den Gegensatz von Ruhe und Bewegung, sondern um die Gleichzeitigkeit zweier bewegter Vorgänge oder Handlungen.

Zielinski erkennt im wesentlichen drei Methoden an [2]):

I. Die serapionische oder natürliche, schauende (so genannt nach einem Ausdruck E. T. A. Hoffmanns). In ihr werden uns die Vorgänge in derselben Weise zum Bewußtsein gebracht, wie in der Wirklichkeit. Und zwar handelt es sich um das Nebeneinander von Handlung und gleichmäßigem Vorgang. — Eine Handlung kann von beliebig vielen gleichmäßigen Vorgängen begleitet sein. Z. B. »Schnitter arbeiteten im Felde; ein Kavallerieregiment zog in einiger Entfernung die vorbeiführende Landstraße herauf; gleichzeitig näherte sich Bauer Christian mit einem leeren Karren der oberhalb des Feldes gelegenen Mühle, deren Flügel lustig im Winde auf und nieder gingen. Wie er in der Nähe war« u. s. w.

---

[1]) Thaddaeus Zielinski, Die Behandlung gleichzeitiger Ereignisse im antiken Epos. Philologus, Supplementband VIII, S. 414 ff.

[2]) Ibid. S. 416 ff.

Digitized by Google

II. Die reproduzierend-kombinatorische Methode, bei der wir eine Handlung selbst verfolgen, während uns die andere von einer dazukommenden Person erzählt wird.

III. Die künstliche Methode, als welche er die zurückgreifende bezeichnet. In ihr werde eine Handlung A von Anfang bis zu Ende erzählt, dann in derselben Weise die gleichzeitige Handlung B.

Es ist charakteristisch, daß Zielinski diese letzte Methode als künstliche den beiden anderen als natürlichen gegenüberstellt, — charakteristisch wieder für den allgemein verbreiteten Standpunkt, »natürlich« sei die dramatische Wirkung, unnatürlich hingegen das sich Geltendmachen des Erzählers. Denn tatsächlich scheiden sich diese drei Methoden wesentlich danach, daß in den ersten beiden die Gestalten allein sind, während uns in der dritten von ihnen erzählt wird. Zielinski hat selbst hervorgehoben, daß wir nacheinander empfangene Eindrücke als nebeneinander bestehend oder bestanden habend denken sollen. Nur das letztere aber ist für die epische Wirkung notwendig. Und die Vorstellung des nebeneinander bestanden Habens wird nicht irgend dadurch beeinträchtigt, daß Vorgänge nacheinander erzählt werden.

Der Dramatiker allerdings muß sich genau an die Forderung halten, zwei gleichzeitige Vorgänge unmittelbar als solche wirken zu lassen. Er kann dabei:

I. zwei Handlungen sich auf derselben Bühne abspielen lassen, und es hängt dann von seinem Geschick ab, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die von ihm als Hauptsache betrachteten Dinge zu lenken.

II. Wo die Handlungen sich an verschiedenen Orten abspielen, hat er das Mittel der geteilten Bühne, des nachträglichen Berichts einer Person an eine andere, oder aufeinander folgender Szenen, in denen wir gelegentlich durch Hinweis auf die Zeit erfahren, daß diese in beiden die gleiche ist (s. Wallensteins Lager und Piccolomini Akt I, desgl. Piccol. Akt V u. Wallensteins Tod Akt I).

Dementsprechend bleiben für den Erzähler, der dramatische Wirkungen anstrebt, analog zu I. die von Zielinski als serapionische bezeichnete Methode, für II. die des nachträglichen Berichts einer Person[1]) und der aneinander gereihten Szenen. Für letzteres diene ein Beispiel aus B. Auerbachs »Auf der Höhe«[2]).

Der Roman beginnt mit einer Szene am Königshofe, die in dem Beschluß gipfelt, einen Boten auszusenden, um für das zu erwartende

[1]) Vgl. Ph. Walser, Geschwister Tanner S. 279 ff.

[2]) B. Auerbach, Auf der Höhe. Stuttgart 1867.

Digitized by Google

Kind der Königin eine passende Amme zu finden. Das nächste Kapitel führt uns ins Gebirge zu einer Bauernfamilie. Wir ahnen in der jungen Frau bereits die Gesuchte. Am Schluß dieser Situation erscheint der Bote mit seinem Auftrag. Wir können also berechnen, daß die beiden geschilderten Vorgänge sich ungefähr gleichzeitig abgespielt haben müssen.

Auch derselbe Vorgang kann zweimal von verschiedenen Blickpunkten aus dargestellt werden:

»So werde ich aufstehen, sagte Helene, griff ein paar schnelle Schlußakkorde und ging, ohne das Ach! der mitten im Tanze Gestörten zu beachten, von dem Klavier fort.

Das ist stark, sagte Felix bei sich. . . . .

Unterdessen sagte Oswald, während er sich umzog, vor sich hin: »Jetzt gilt es klug sein, wie die Schlangen.« . . . .

Als sie an das Fenster traten, saß ihnen gerade gegenüber Helene am Klavier. Felix stand hinter ihrem Stuhl. . . . .

Da erhob sich Helene plötzlich und schritt durch die Gruppen der Tänzer« [1]).

Eine Übergangsform zu der rein epischen Darstellungsweise bildet die Art, den Bericht einer Person über inzwischen Geschehenes mit des Erzählers eigenen Worten wiederzugeben. Z. B.:

»Josephe war auf ihrem Gang zum Tode dem Richtplatz schon ganz nahe gewesen, als durch den krachenden Einsturz der Gebäude plötzlich der ganze Hinrichtungszug auseinander gesprengt ward. . . . .

Dies alles erzählte sie jetzt voll Rührung dem Jeronimo« [2]).

Wo der Erzähler gänzlich von seinen Gestalten absieht, weist er häufig auf gleichzeitige Vorgänge direkt hin. So sagt Cervantes: »Lassen wir ihn (Don Quixote) indessen seufzen und dichten, und sehen, wie es Sancho Pansa auf seiner Gesandtschaft ging« [3]). Wieland bemerkt, es sei ihm lieb, daran erinnert worden zu sein, daß er dem Leser einige Nachricht über inzwischen Geschehenes schulde [4]); Nicolai kehrt zu seinem Helden zurück, »den wir auf dem Pferde des Verwalters verlassen haben« [5]).

Verzichtet der Erzähler auf diese Umschreibungen, so leitet er gleichzeitige Vorgänge durch Wendungen wie »Inzwischen war«, »In-

---

[1]) Fr. Spielhagen, Problematische Naturen. Leipzig 1906, S. 503, 507, 508.

[2]) H. v. Kleist, Das Erdbeben von Chili. Werke hrsg. von Grisebach Bd. II, S. 256 f.

[3]) Cervantes, Don Quixote Bd. I, Kap. XXVI.

[4]) Wieland, Agathon Bd. III. Göschen, Leipzig 1794, S. 245.

[5]) Nicolai, Sebaldus Nothanker. Berlin, Stettin 1774, Bd. II, S. 207 (vgl. oben S. 516).

Digitized by Google

dessen hatte« ein, Wendungen, die sich sowohl auf voneinander entfernte Vorgänge, wie auf solche am gleichen Ort beziehen, und die so häufig sind, daß es vergebliche Mühe wäre, die einzelnen Werke, in denen sie sich finden, besonders namhaft zu machen. Von der Odyssee über Goethe, Kleist, Freytag, bis in die neueste Zeit zu Wassermann und G. Hauptmann kehrt diese Form des Nebeneinander gleichmäßig wieder. Ein besonders interessantes Beispiel bietet B. Auerbachs »Joseph im Schnee«, in dem wir nicht weniger als fünfmal an den gleichen Ausgangspunkt geführt werden. Es entspricht diese Art der Darstellung der von Zielinski als »künstlich« getadelten Methode. Ich möchte in ihr die wesentlich epische erblicken, nicht nur deshalb, weil sie tatsächlich immer angewendet worden, sondern weil durch sie am besten die Vorstellung einer weit zurückliegenden, durch die Reflexion des Erzählers hindurchgegangenen Begebenheit erweckt wird.

2. Das Nacheinander.

Der Erzähler hat im Gegensatz zum Dramatiker die Möglichkeit, nacheinander verlaufende Vorgänge in einer von ihrem wirklichen Verlauf abweichenden Reihenfolge zu berichten (vgl. S. 516).

So liebt es z. B. Freytag, die Chronologie in der Weise zu verschieben, daß er zuerst einen Überblick über eine ganze Zeitspanne gibt und dann wieder zu einer Situation zurückkehrt, die am Beginn dieser Spanne liegt. »Soll und Haben« bietet dafür drei Beispiele. Bd. I, S. 226 f. heißt es: »Anton aber war wie ein erlöschender Stern aus der Gesellschaft geschieden. Er wurde nicht wieder darin gesehen. . . . .

Unserm Anton kam wenig darauf an. Er stürzte sich jetzt mit Leidenschaft in die Arbeiten des Geschäfts. Gleich am andern Morgen klopfte er an die Tür des kleinen Kontors.«

Bd. I, S. 554 ff.:

»Die nächsten Wochen vergingen Anton in einer aufreibenden Tätigkeit. Er war peinlich bemüht, in den Kontorstunden seine Pflicht zu tun. . . . .

Wenige Tage nach jener Unterredung mit dem Kaufmann stand Anton allein an der großen Wage.«

Bd. II, S. 56 ff.:

»Wie in den ersten Tagen, ging für Anton das Leben auf dem Gute durch einige Monate fort, ernsthaft, einförmig, nicht ohne Zwang. . . . Er war manchmal unzufrieden auch mit ihr. Gleich in den ersten Tagen frug sie ihn dringend, wie sie sich dem Hause nützlich machen könnte.«

Eine weitere Verschiebung der regelmäßigen Zeitfolge finden wir

Digitized by Google

auch dort, wo der Erzähler die Handlung plötzlich an einem späteren Punkte einsetzen läßt und das Dazwischenliegende nachholt. So heißt es bei Otto Ludwig: »Wir überspringen im Geiste drei Jahrzehnte. . . . Uns bleibt wenig nachzuholen« [1]). Ein Vorwegnehmen künftiger Ereignisse liegt ferner da vor, wo entweder am Schluß eines Kapitels auf den Inhalt des folgenden hingewiesen wird, wie es z. B. Cervantes liebt [2]), oder wenn in der Überschrift bereits das in dem Kapitel Enthaltene angedeutet ist. Noch weiter geht darin Lohenstein, der jedem Kapitel zuerst eine genaue Inhaltsangabe voranschickt [3]).

Am ausgiebigsten aber macht der Erzähler von seinem Recht, den Stoff der Erzählung nach Belieben anzuordnen, da Gebrauch, wo die Erzählung mit dem Schluß einsetzt. Diese Form der Komposition ist eine so verbreitete, daß ich sie als eine wesentlich epische ansehen möchte.

Auch das Drama kann in einem Prolog auf das Ende hinweisen, doch ist dieser von dem eigentlichen Stück scharf getrennt. Durch ihn spricht der Dichter zu uns, während mit dem Beginn des eigentlichen Dramas etwas vollkommen Neues beginnt. Man führt uns in eine Welt der Gestalten unter sich. In der Erzählung aber steht beides, Gegenwärtiges und Künftiges, unvermittelt nebeneinander; denn beides wird uns in gleicher Weise vom Dichter erzählt. Ich erinnere nur an den Anfang von Ilias und Odyssee und an die ersten Worte des Nibelungenliedes. Homer entrollt gleich mit wenigen Strophen das Programm der ganzen Handlung, im Nibelungenlied wird nur allgemein auf Kämpfe und Streit, auf Weinen und Klagen hingewiesen, davon uns alte Zeiten berichten, und es beginnt dann mit einem speziellen Falle.

Welchen Sinn hat nun dies Beginnen mit dem Ende? Denn einen Sinn muß es haben, wenn sich die größten Erzähler immer wieder zu diesem Mittel gedrängt fühlten. Zerstört es die Spannung oder weckt es sie? Oder welch sonstiger Wert könnte dadurch repräsentiert werden?

Im allgemeinen ist die Ansicht verbreitet, »Spannung« in einem Kunstwerk werde nur durch die gesteigerte Erwartung auf den Ausgang einer Sache herbeigeführt. Und deshalb ist sie vielfach als unkünstlerisch verurteilt worden. Wissen wir nun bereits den Ausgang der Begebenheiten, so ist diese Art der Spannung aufgehoben; es stellt sich dafür aber eine andere ein, die sich nicht mehr auf den einen

[1]) O. Ludwig, Zwischen Himmel und Erde. Werke hrsg. von Bartels Bd. V, S. 176, 178.

[2]) Cervantes, Don Quixote Bd. I, Kap. VIII, XIV, XVIII, XIX, XXI.

[3]) Daniel Casper von Lohenstein, Arminius und Thusnelda, 1689—90.

Digitized by Google

Endpunkt, sondern auf den ganzen Lauf der Entwickelung richtet, und die daher dem Leser gestattet, das Kunstwerk in seiner Totalität zu erfassen.

In Otto Ludwigs »Zwischen Himmel und Erde« hören wir gleich zu Anfang:

»Die Nachbarn wundern sich, daß der Herr Nettenmair die Schwägerin nicht geheiratet. Es ist nun dreißig Jahre her, daß ihr Mann, Herrn Nettenmairs älterer Bruder, bei einer Reparatur am Kirchendache zu Sankt Georg verunglückte. Damals glaubte man allgemein, er werde des Bruders Witwe heiraten. Sein damals noch lebender Vater wünschte das sogar, und der Sohn selbst schien nicht abgeneigt. Man weiß nicht, was ihn abhielt. Aber es geschah nicht, wenn schon Herr Nettenmair sich des Familienwesens seines Bruders und der Kinder desselben väterlich annahm, auch sich sonst nicht verheiratete, so viel gute Partien sich ihm auch anboten. Damals schon begann das eigene Zusammenleben.

Es ist natürlich, daß die guten Leute sich wundern; sie wissen nicht, was damals in vier Seelen vorging; und wüßten sie's, sie wunderten sich vielleicht nur noch mehr.

Nicht immer wohnte die Sonntagsruhe hier, die jetzt selbst über die angestrengteste Geschäftigkeit der Bewohner des Hauses mit dem Gärtchen ihre Schwingen breitet. Es ging eine Zeit darüber hin, wo bittrer Schmerz über gestohlenes Glück, wilde Wünsche seine Bewohner entzweiten, wo selbst drohender Mord seinen Schatten vor sich her warf in das Haus; wo Verzweiflung über selbstgeschaffenes Elend händeringend in stiller Nacht an der Hintertür der Treppe herauf und über die Emporlaube hinunter den Gang zwischen Gärtchen und Stallraum bis zum Schuppen und ruhelos wieder vor- und wieder hinterschlich [1]).«

Die ganze folgende Erzählung gibt nun eine Erklärung zu den hier angedeuteten Tatsachen, so daß uns von Schritt zu Schritt das Seelenleben dieser Menschen klarer, ihre Motive verständlicher werden.

In ähnlicher Weise erweckt Kleist in seiner »Marquise von O.« die Spannung auf den Verlauf der Handlung, indem er seine Novelle mit der sensationellen Notiz eröffnet:

»In M..., einer bedeutenden Stadt im oberen Italien, ließ die verwitwete Marquise von O..., eine Dame von vortrefflichem Ruf und Mutter von mehreren wohlerzogenen Kindern, durch die Zeitungen bekannt machen: daß sie ohne ihr Wissen in andere Umstände gekommen sei, daß der Vater zu dem Kinde, das sie gebären würde,

[1]) O. Ludwig, Zwischen Himmel und Erde S. 6 f.

Digitized by Google

sich melden solle, und daß sie aus Familienrücksichten entschlossen wäre, ihn zu heiraten.«

Es sind zwei Vorstellungsreihen, die der Dichter auf diese Art im Leser erweckt. Während wir die eine Handlung verfolgen, schwingt in uns, da wir den Ausgang bereits kennen, ein Gefühlston mit, der einem für den Moment scheinbar unwichtigen Vorgang einen besonderen Wert verleiht. Der streng chronologisch vorgehende Erzähler kann diese Wirkung erst durch die zweite Lektüre seines Buches erzielen.

Eine besondere Spielart der Technik des Beginnens mit dem Schluß bietet die Erzählung mit aufgegebenem Thema, wie Wielands »Oberon« oder Kellers »Sinngedicht«. Wir nehmen stillschweigend an, daß der Held sein Ziel erreichen wird, auch wenn es der Erzähler nicht sogleich versichert.

b) Die Nebenhandlung.

Die Nebenhandlung, d. h. hier also das, was vor und nach den Begebenheiten liegt, von denen wir selbst Zeuge sind, muß, soweit es zum Verständnis des Hauptgeschehens erforderlich ist, in dessen Darstellung mit verwoben werden. Dabei ergibt sich, daß der Erzähler für die Mitteilung der Vorgeschichte eine ganze Anzahl von Darstellungsmöglichkeiten mit dem Dramatiker gemeinsam hat, während er beim Hinweis auf Künftiges stets seine Eigenart als Erzähler zur Geltung bringt.

1. Mitteilung der Vorgeschichte.

Der weitaus größte Teil aller Erzählungen beginnt in der Mitte der Ereignisse an einem beliebigen Zeitpunkte [1]). Auf welche Weise wird nun der Leser mit dem bekannt gemacht, was in der Reihe der Begebenheiten vor diesem Zeitpunkte liegt?

Die für Epiker und Dramatiker gleichmäßig verwendbaren Mittel sind diejenigen, bei denen wir das weiter Zurückliegende nur durch die Gestalten der Dichtung selbst erfahren. Hier ergeben sich folgende Möglichkeiten: Erstens kann die Mitteilung der Vorgeschichte an einer Stelle im Zusammenhang erledigt werden, sei es, daß (wie z. B. in Mörikes »Maler Nolten«, Stuttgart 1893, Bd. I, S. 317 ff.) die Personen ein Manuskript lesen, aus dem sie und der Leser wichtige Aufschlüsse über Zurückliegendes erhalten, oder daß eine Gestalt einer anderen über das Vergangene berichtet. Schon

[1]) Über die Möglichkeit des epischen Dichters, an jedem Punkte der Erzählung zu beginnen, vgl. Fr. Schlegel, Über die Homerische Poesie. Jugendschriften, hrsg. von Minor Bd. I, S. 223.

Digitized by Google

Homer läßt Odysseus den Phäaken lange hintereinander von seinen Irrfahrten erzählen [1]). Ähnlich wird der ganze zweite Band des dreibändigen Wielandschen »Agathon« 164 Seiten lang von der direkten Erzählung des Helden über seine Vergangenheit angefüllt, die durch die Worte eingeleitet ist: »Und nach einigen vorbereitenden Liebkosungen, womit sie (Danae) ihre Dankbarkeit bestätigte, fing Agathon die folgende Erzählung an [2]).« Paul Lindau macht uns in seinem »Zug nach dem Westen« mit der Vorgeschichte der Familie, in die er uns eingeführt, dadurch bekannt, daß er auf dem Heimweg von der soeben geschilderten Gesellschaft einen der geladenen Herren über die früheren Geschicke des Hauses berichten läßt [3]).

Zweitens erfahren wir Hinweise auf das Vergangene durch Unterhaltung. Wir lernen die Vorgeschichte nicht mehr im Zusammenhang durch eine Person kennen, sondern sie wird im Gespräch allmählich enthüllt [4]). Doch sind die Grenzen zwischen dieser und obiger Darstellungsweise nicht immer scharf zu ziehen, da ja auch dort schließlich der Bericht als aus einer Unterhaltung hervorgehend gedacht ist. Andrerseits dehnt sich häufig die Unterhaltung annähernd zu einem Bericht aus. Es kann hier also nur von einem Mehr oder Weniger gesprochen werden. Den schärfsten Gegensatz zu der langen ununterbrochenen Erzählung bietet auf dieser Linie die Art, nur gelegentlich das Vergangene gesprächsweise zu streifen. Die »konsequent naturalistische« Richtung der Holz und Schlaf veranschaulicht dies Verfahren wohl am besten. Denn wo die Dichtung nur aus dem Momentbild besteht, wird auch das Vergangene vollständig in die Gegenwart hineinbezogen [5]).

Aber die Menschen erzählen einander nicht nur, sie erinnern sich auch gegenseitig an Vergangenes. Was wir erfahren, ist also nicht ihnen selbst, sondern nur dem Leser neu. In den »Wahlverwandtschaften« heißt es: »Du kennst die traurige Lage, in die er (der Hauptmann) wie so mancher andere, ohne sein Verschulden gesetzt

---

[1]) Homer, Odyssee. Ges. IX ff. Richard Heinze (Virgils epische Technik. Leipzig, Teubner 1903, S. 368 u. 383) weist darauf hin, daß Virgil darin dem Homerischen Vorbild folgt.

[2]) Wieland, Agathon. Göschen, Leipzig 1794, Bd. I, S. 377; II, S. 3 ff.

[3]) Paul Lindau, Der Zug nach dem Westen. Berlin u. Stuttgart S. 52 ff.

[4]) Vgl. Spielhagen, Platt Land. Leipzig 1897, S. 26 f. Freytag, Soll und Haben. Leipzig 1870, Bd. I, S. 26, 107, 307. C. F. Meyer, Jürg Jenatsch. Leipzig 1892, S. 7 f., 43 ff. Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1896, S. 69 ff., 90, 140 ff. H. Tovote, Abschied, Novellen. Berlin 1898, S. 15, 29. Thomas Mann, Buddenbrooks. Berlin 1901, Bd. I, S. 23.

[5]) Vgl. Holz und Schlaf, Neue Gleise. Berlin 1892 (Die papierne Passion) S. 14.

Digitized by Google

ist [1]).» Oder: »Mag ich doch so gern unserer frühesten Verhältnisse gedenken. Wir liebten einander . . . . [2]).«

Ein noch einfacheres und wohl auch häufiger angewendetes Mittel als das der Erinnerung im Gespräch ist die eigentliche Erinnerung oder Selbstbesinnung. Der Held denkt in einem bestimmten Moment an seine Vergangenheit zurück, und der Erzähler knüpft dann seinen Bericht an die Gedanken des Helden an. Diese Form der Darstellung entspricht dem Monolog im Drama. Wo, wie in Schlafs »Suchenden« [3]) oder Schnitzlers »Lieutenant Gustl« [4]) der Blickpunkt der gegenwärtige Held ist, liegt diese Darstellungsart besonders nahe. Bei Schnitzler handelt es sich nicht um eine zusammenhängende Erinnerung in einem bestimmten Moment, sondern hier, wo das Ganze als stummer Monolog gedacht ist, kommen und gehen die Erinnerungen sporadisch, von anderen Gedanken und Beobachtungen unterbrochen. Im Gegensatz dazu zieht sich die Erinnerung der Heldin in Daudets *Fromont jeune et Risler aîné* durch vier Kapitel [5]). Hier ist aber die Anknüpfung an diese Erinnerung nur eine sehr lose. Ja, der Erzähler berichtet sogar von Dingen, die die junge Frau gar nicht wissen konnte, da sie sich während eines eigenen Erlebnisses abspielen. Die rein dramatische Form ist also hier nicht mehr gewahrt, sondern bereits eine Übergangsform geschaffen.

Dieselben dramatischen Darstellungsmittel für die Aufdeckung des Vergangenen, die in der eigentlichen Erzählung angewendet werden, finden sich nun selbstverständlich auch im Briefroman [6]) und Tagebuch. Sind doch Briefe nichts anderes als schriftliche Unterhaltungen, während das Tagebuch als ausgedehnter Monolog aufzufassen ist.

Im Briefe fragt also auch entweder der eine den anderen, und dieser erteilt dann Auskunft [7]), oder man erinnert einander an bekannte Dinge, wie z. B. Werther seinen Freund Wilhelm an seine früheren Beziehungen zur »armen Leonore« [8]).

Das Tagebuch gibt Vergangenes teilweise in der Form der zu-

---

[1]) Goethe, Die Wahlverwandtschaften Teil I, Kapitel I, Goedeke Bd. VIII, S. 342.

[2]) Ibid. S. 344.

[3]) J. Schlaf, Die Suchenden. Berlin 1902, S. 1, 2, 9.

[4]) A. Schnitzler, Lieutenant Gustl. Berlin 1901, S. 6, 10, 11, 12, 16, 44.

[5]) A. Daudet, Fromont jeune et Risler aîné. Paris 1875, S. 2, 15, 16 ff.

[6]) Daß auch in die Erzählung Briefe eingeschoben werden können, die Aufschlüsse über Vergangenes geben, wie z. B. in Spielhagens Problem. Naturen Bd. I, S. 9 ff., erwähne ich nur nebenbei.

[7]) Vgl. Richardson, Clarissa Harlowe. London MDCCLIX, Bd. I, S. 1 ff.

[8]) Goethe, Werthers Leiden. Jub.-Ausg. Bd. 16, S. 3.

Digitized by Google

fälligen und gelegentlichen Erwähnung [1]), zum Teil aber auch in einem erschöpfenden Überblick über bisherige Verhältnisse, den z. B. Nansens »Julie« unter der Form einer Betrachtung über Vergangenes am Silvesterabend bringt [2]).

Beim Überblicken der hier behandelten Formen, durch die Vergangenes in der Erzählung mit dramatischen Mitteln zur Kenntnis gebracht wird, ergibt sich folgendes Resultat: Der Erzähler hat natürlich das Recht, sich auch der technischen Mittel des Dramatikers zu bedienen; denn ganz ohne diese würde eine Erzählung wahrscheinlich monoton werden [3]). Die ausschließliche Anwendung dieser Mittel aber höbe das Wesen der epischen Kunst auf, die ja gerade das Ziel anstrebt, die Dinge im Spiegel eines betrachtenden Mediums erblicken zu lassen. Zudem würde sie dazu verführen, die Gestalten nicht das sagen zu lassen, was im Einklang mit ihrem Charakter und der augenblicklichen Situation steht, sondern das, was der Erzähler durch sie dem Leser mitteilen möchte. Die dramatischen Formen für die Mitteilung des Vergangenen sind in der Erzählung überall da berechtigt, wo sie sich notwendig aus einer bestimmten Situation ergeben. So liegt es wohl sicherlich in Goethes Absicht, sich Eduard und Charlotte gerade in dem Augenblick ihrer früheren Beziehungen bewußt werden zu lassen, wo sie im Begriffe stehen, neue anzuknüpfen. Wenigstens finden sich bei Goethe genug Belege für die Einmischung des Erzählers, die also hier sicherlich nicht prinzipiell vermieden werden soll.

Ich komme nun zu den ausgesprochen epischen Formen für die Darlegung des Vergangenen.

Wenn es überhaupt einen Sinn haben soll, in Bezug auf das Epos von Vergangenem zu sprechen, so können hier nur diejenigen Erzählungsformen gemeint sein, bei denen die Haupthandlung in einem mittleren Zeitpunkt beginnt, während anderes entweder in den Verlauf der Ereignisse eingeflochten oder durch eine allgemeine Einführung dem Buche vorangeschickt wird. Dieser letztere Fall ist ein bei den Erzählern der verschiedensten Zeiten äußerst verbreiteter. Er findet sich, um nur einige Beispiele anzuführen, sowohl im Don Quixote, in Millers »Sigwart« wie in G. Hauptmanns »Bahnwärter Thiel«. Ver-

---

[1]) Vgl. Paul Heyse, Unheilbar. Novellen, Auswahl fürs Haus. Berlin 1890, S. 201, 203, 204 f., 205, 206.

[2]) Peter Nansen, Julies Tagebuch. Berlin 1895, S. 1 ff.

[3]) Vgl. den Brief Schillers an Goethe Nr. 398 (Spemann Bd. I, S. 372), in dem Schiller ausführt, daß, was die beiden Gattungen, die epische und die dramatische zu poetischen Werken mache, sie einander nahe bringe, da jede der beiden, einseitig ausgebildet, ein wichtiges Element der Poesie einbüße, die Epopöe die Sinnlichkeit und die Tragödie die Freiheit des über dem Stoffe stehenden Dichters.

Digitized by Google

gangenes und relativ Gegenwärtiges geht hier fast unmerklich ineinander über; die Erzählung beginnt nicht mit einer bestimmten Situation, sondern ein kurzer Bericht über die vergangenen Zustände wird den Begebenheiten vorausgeschickt.

Führt der Erzähler sofort »*in medias res*«, so läßt sich das Vergangene, hier so gut wie in der dramatischen Technik, entweder an einer Stelle hintereinander nachholen oder gelegentlich anknüpfen. Etwas altmodische Erzähler lieben es, den Leser förmlich um Entschuldigung zu bitten und ihm zu erklären, warum sie jetzt etwas aus der Vergangenheit nachholen müssen (vgl. S. 516). Eine Dichterin wie Ricarda Huch dagegen nimmt sich dies Erzählerrecht als ein selbstverständliches, ihr zukommendes. In ihrem Roman »*Vita somnium breve*« setzt, nachdem wir zunächst in den Mittelpunkt der Ereignisse geführt worden, das zweite Kapitel ohne weitere Vorbereitung ein: »Wer hätte nicht Woldemar Unger und Malve Santen beneidet, als sie mit großem Aufwand im Dome Hochzeit hielten [1]).«

Diese Art, im Zusammenhang das zu berichten, was der Leser als Voraussetzung für das Kommende wissen muß, scheint mir unter den rein epischen Möglichkeiten vielleicht die dankbarste, weil in ihr Situation und Bericht des Erzählers streng getrennt sind und einander nicht beeinträchtigen. Das Verhältnis ist genau das umgekehrte, wie bei der Erzählung mit dramatischen Mitteln. Dort empfanden wir die langen Berichte als hindernd, weil in ihnen die Gestalten häufig aus der Rolle fielen, hier entsprechen sie gerade der Hauptaufgabe des Erzählers, nämlich etwas zu erzählen, während die gelegentliche Anknüpfung nicht selten die Situation störend unterbricht.

Diese gelegentliche Anknüpfung des Vergangenen an das Gegenwärtige geschieht häufig sogleich beim Auftreten einer Person, wie z. B. im Beginn von Kleists »Erdbeben von Chili« [2]). In seiner »Marquise von O.« tritt die Person nicht einmal selbst auf, sondern wird nur erwähnt [3]). Eine Eigentümlichkeit von Tolstoys »Anna Karenina« ist es, daß jedesmal, wenn eine Gestalt eingeführt ist, das folgende Kapitel deren Vorgeschichte bringt [4]). Häufig wird auch das Vergangene zur Erklärung und Begründung einer bestimmten Situation herangezogen, z. B.: »Da die Mutter der Mädchen schon vor zehn Jahren gestorben war, so war es um so rührender, den alten Mann unter den mutterlosen Töchtern zu sehen [5]).«

---

[1]) Ricarda Huch, Vita somnium breve. Leipzig 1903, S. 14.
[2]) H. v. Kleist, Das Erdbeben von Chili. Grisebach II, S. 253.
[3]) H. v. Kleist, Die Marquise von O. Grisebach II, S. 218.
[4]) Tolstoy, Anna Karenina. Reclam, Bd. I, S. 19 f., 30, 58, 76.
[5]) Stifter, Der Hochwald. Studien. Berlin, Bibliograph. Anstalt. Bd. I, S. 163.

Digitized by Google

Es gibt einen Fall, der auch unter die gelegentlichen Anknüpfungen zu rechnen ist, bei dem aber trotzdem die Situation nicht durch eine solche Anknüpfung des Vergangenen an den gegenwärtigen Moment unterbrochen wird. Dies liegt da vor, wo die Situation nicht durch eine fortschreitende Handlung, sondern durch einen Zustand von gewisser Dauer charakterisiert wird. So beginnt Jacobsens Novelle »Frau Fönß« damit, daß zwei Damen auf einer Bank sitzen. Wir erfahren nun gelegentlich etwas aus ihrer Vergangenheit und haben dabei das Gefühl, daß, während wir diesen Bericht lesen, die beiden ruhig auf der Bank sitzen geblieben sind.

Auch der rein epische Erzähler kann seine Gestalten in Situationen bringen, in denen sie einander von ihrer Vergangenheit berichten. Er stellt dann nur diese Tatsache fest und gibt den Inhalt der Ereignisse mit seinen eigenen Worten. So Keller im »Sinngedicht«: »Er frug nach ihrer Heimat und nach den Ihrigen, und sie beantwortete die Fragen ohne Rückhalt, erzählte auch manches freiwillig, da vielleicht noch niemand, seit sie unter Fremden ihr Brot verdiente, sich so teilnehmend nach diesen Dingen erkundigt hatte.

Sie war das Kind armer Bauersleute, die einen Teil des Jahres im Tagelohn arbeiten mußten . . . .

Ungefähr so gestaltete sich das Bild, das Erwin den Worten der Magd entnahm« [1]).

In Kleists »Marquise von O.« läßt der Erzähler seine Gestalten einander das sagen, was er dem Leser bereits vorher erzählt hat. »Hierauf unterrichtete ihn der Forstmeister von der Schande, die die Marquise über die Familie gebracht hatte, und gab ihm die Geschichtserzählung dessen, was unsere Leser soeben erfahren haben [2]).«

Ein häufiger Fall ist der, daß der Autor sich mit seinen Gestalten in die Aufgabe des Nachholens teilt. Zola gibt in seinem »*L'Oeuvre*« den Bericht Christinens mit seinen eigenen Worten, während er ihren Zuhörer direkt darauf reagieren läßt:

»*Christine, simplement, en quelques paroles, conta les choses. C'était la veille au matin qu'elle avait quitté Clermont, pour venir à Paris. . . . »Pas de chance! interrompit Claude, toujours incrédule . . . . Et naturellement, personne ne vous attendait plus?« En effet, Christine n'avait pas trouvé la femme de chambre de madame Vaurade — —«* [3]).

War hier noch der Bericht über Christinens Vergangenheit so gedacht, als ob sie selbst Claude davon in Kenntnis gesetzt hätte, so löst Heyse in den »Kindern der Welt« seine Gestalten ganz direkt ab

[1]) G. Keller, Das Sinngedicht. Berlin 1882, S. 82 f.
[2]) H. v. Kleist, Die Marquise von O. Grisebach II, S. 238.
[3]) Zola, L'Oeuvre. Paris 1895, S. 19 f.

Digitized by Google

und bringt, nachdem er zuerst manches aus der Vergangenheit durch Dialog enthüllt hat, nun die Fortsetzung des Berichts nach den einleitenden Worten: »Wir haben hier das Wenige nachzuholen, was von dem bisherigen Leben der beiden Brüder zu sagen ist[1].«

Gerade in dieser Möglichkeit der Aufteilung des Erzählungsstoffes unter die Personen der Dichtung und den Erzähler möchte ich einen wesentlichen Vorzug der epischen Technik sehen. Auf diese Weise ist es dem Dichter eben möglich, die Gestalten nur so weit in die Vergangenheit blicken zu lassen, als es ihrem Charakter, ihrem Temperament und der augenblicklichen Situation entspricht.

2. Hinweis auf Künftiges.

In seinem Essay über Dostojewskij spricht Georg Brandes über die Technik des Vorgreifens das vernichtende Urteil: »Mit solchen Wendungen sucht ein Dichter die Lücken und Versäumnisse der Schilderung auszubessern. .... Vorgreifen und Entschuldigungen für Vorgreifen haben in einem Roman ebensowenig Platz, wie Lücken und Lückenbüßer[2].«

Es ist naturalistische Befangenheit, die Brandes so sprechen läßt. Denn natürlich wird durch das Vorgreifen die Illusion des momentan sich abspielenden Ereignisses gestört, deren Erweckung aber, wie wir schon oft betonten, gar nicht Aufgabe des echten Epikers ist. Die unendliche Fülle von Beispielen, die sich tatsächlich in der Literatur aller Völker und Zeiten, und gerade unter den besten Erzählern, für die Technik des Vorgreifens findet, beweist auch zur Genüge, daß der epische Dichter sich immer dieses seines Rechts bewußt gewesen ist[3].

Anläßlich der Behandlung jener Kompositionsform, in der der Erzähler mit dem Ende der Ereignisse begann, war die Rede davon gewesen, daß auf diese Weise eine doppelte Vorstellungsreihe im Leser erzeugt werde, und daß so ein Gefühlston in ihm mitschwinge und die augenblicklichen Ereignisse begleite, dessen Hervorrufung dem streng chronologischen Erzähler versagt ist. Die gleiche Wirkung erzielt der Dichter nun auch dadurch, daß er in einem gegenwärtigen Moment auf einen künftigen hinweist[4]. Weiter aber

[1]) P. Heyse, Kinder der Welt. Berlin 1874, S. 28 ff.

[2]) Georg Brandes, Menschen und Werke. Frankfurt a. M. 1894, S. 336.

[3]) Vgl. u. a. Wolfram v. Eschenbach, Parzival, hrsg. von Karl Lachmann. Berlin 1879, 109, Vers 8 f. Boccaccio, Decameron, übers. v. Ernst Ortlepp. Stuttgart 1841, S. 19. Cervantes, Don Quixote Bd. I, Kap. VIII. C. F. Meyer, Der Heilige. Leipzig 1890, S. 71, 101. Ders. Jürg Jenatsch. Leipzig 1892, S. 95. Keller, Das Sinngedicht S. 81, 87, 140. Dostojewskij, Schuld und Sühne (Raskolnikow) Reclam S. 87, 93, 98.

[4]) Unter »Vorgreifen« verstehe ich hier immer nur den Hinweis auf Ereignisse,

Digitized by Google

ist die Kenntnis des Kommenden für das Verständnis des Augenblicks zuweilen geradezu notwendig. Wenn z. B. Don Quixote (Bd. I, Kap. VIII) auf der Straße eine reisende Dame anhält, in der er eine Prinzessin sieht, so müssen wir die Wahrheit gleichzeitig mit dem Irrtum Don Quixotes erfahren, wenn nicht die aus diesem Kontrast entspringende Wirkung vollkommen ausbleiben soll. Und Cervantes klärt uns über den wirklichen Tatbestand auf, indem er sagt: »In der Kutsche befand sich — wie sich nachher ergab — eine biscaische Dame, die nach Sevilla zu ihrem Gemahl wollte.«

Zum großen Teil besteht das Vorgreifen nun darin, daß uns erzählt wird (z. B. Dostojewskij, Raskolnikow S. 98), der Held habe sich »später« in dieser oder jener Weise an die Ereignisse erinnert. Aber es wird auch gänzlich von den Beobachtungen der handelnden Personen abgesehen, und der Erzähler gibt uns selbst die Zusammenstellung eines gegenwärtigen Moments mit etwas Künftigem.

Z. B. Wolfram v. Eschenbach, Parzival 109, Vers 8 ff.:

»die andern heten kranken sin,
daz sie hulfen niht dem wîbe:
wan sie truoc in ir lîbe
der aller ritter bluome wirt.«

Gustav Freytag bringt in »Soll und Haben« die Zukunft, indem er sie prophezeit: »Der Mörder schlief. Aber wenn er erwacht! Dann wird die Schlauheit verloren sein, mit der sein verstörter Geist wie im Wahnwitz umhergriff nach allen kleinen Bildern und Gedanken, die er in der Finsternis auffinden konnte, um den einen Gedanken zu vermeiden, das eine Gefühl, welches von jetzt ab immer in ihm drückt und preßt. Wenn er aufwacht! Dann wird er schon im Halbschlafe fühlen, wie die Ruhe abzieht und die Angst, der Jammer wieder einziehen in seine Seele[1].« Jacobsen weist in »Niels Lyhne« (Reclam S. 72) von einem augenblicklichen Zustand auf das ganze kommende Leben hin. »Aber er betete doch nicht; wenn er sich auch bis zu Tränen danach sehnte — er rief doch nicht.

Und so blieb es während seines ganzen Lebens . . . .«

Eine besondere Spielart des Vorgreifens findet sich da, wo auf Ereignisse hingedeutet wird, die überhaupt außerhalb des Rahmens der Erzählung liegen. Dadurch entsteht neben der doppelten Vorstellungsreihe auch das Bewußtsein im Leser, als handle es sich um wirkliche Menschen, aus deren Leben er nur einige Episoden erfährt.

---

die sich tatsächlich in weiter vorliegenden Zeitläufen abgespielt haben, also nicht die Andeutung dessen, was im folgenden Kapitel steht. Vgl. S. 522.

[1]) Freytag, Soll und Haben Bd. II, S. 350 ff. Ähnliches S. 389.

Digitized by Google

Ein sehr charakteristisches Beispiel dafür findet sich in Kellers Züricher Novellen: »Es gab nichts Schöneres zu sehen, als die sitzende Fides in ihrer Bedrängnis, festgehalten von den zwei lachenden jungen Paaren, aber auch nichts Erschütternderes, wenn einer die Zukunft hätte sehen und wissen können, wie in einer kurzen Spanne Zeit der jetzt so frohe Wart König Albrechts Ermordung wegen auf das Rad geflochten sein und eben dieses fröhliche Bräutlein, alsdann seine Gattin, drei Tage und Nächte hindurch betend auf der Erde unter dem Rade liegen würde, bis er den Geist aufgegeben [1].«

* * *

Am Schluß dieses Abschnitts über die Anordnung des Stoffes möchte ich als ein besonders lehrreiches Beispiel dafür, wie der Erzähler sich selbst durch Verschiebung der regelmäßigen Zeitfolge zur Geltung bringen kann, das Schema von Otto Ludwigs Roman »Zwischen Himmel und Erde« kurz entwickeln.

Das Buch beginnt mit dem Ende (e). Der bereits alte Held sitzt in seinem Garten und erinnert sich seiner Vergangenheit. Nun erzählt der Autor von ihr, indem er mit dem Moment einsetzt, wo der junge Mann von der Wanderschaft heimkehrt (b). Wieder läßt er uns mit dessen Erinnerungen in die Zeit, die dieser Wanderschaft voranging, zurückkehren (a), endet wiederum bei dem Heimkehrenden (b) und verfolgt nun die Handlung ein Stück geradeaus (c). An einem entscheidenden Punkte überspringt er »drei Jahrzehnte«, führt uns an den Ausgangspunkt der Erzählung, d. h. also an das Ende, zurück (e) und holt das Dazwischenliegende nach (d).

Bezeichnen wir also den chronologischen Verlauf einer Handlung mit der Linie a b c d e, so war das Resultat obiger Untersuchung eine Verschiebung, nach der die Reihenfolge der Buchstaben lautet: e b a b c e d.

II. Das retardierende Moment.

Es ist ein beliebtes Mittel der Erzählungskunst, in dem Augenblick, in dem eine Handlung einen gewissen Höhepunkt erreicht hat, ein retardierendes Moment einzuschalten, sei es um die Spannung des Lesers zu erhöhen, oder um einen Zustand, der als längere Zeit dauernd gedacht ist, nicht durch ein zu rasches Weitergehen als momentan erscheinen zu lassen.

Dies retardierende Moment kann in der Handlung selbst liegen

[1]) Keller, Zürcher Novellen Bd. I. Stuttgart u. Berlin 1902, S. 88.

Digitized by Google

wie z. B. Hermanns Bemerken des Ringes an Dorotheas Finger, — es kann aber auch durch die Art der Darstellung erzeugt werden.

Wo mehrere Handlungsstämme in Frage kommen, ist es sehr einfach, genau wie im Drama, bald bei dem einen, bald bei dem anderen zu verweilen. So führt uns Freytags »Verlorene Handschrift« abwechselnd zu Professor Werner und zu den beiden Hutfabrikanten, P. Lindaus Roman »Arme Mädchen« von Berlin nach dem Schlosse des Grafen.

Schwieriger liegt der Fall da, wo die Handlung einreihig verläuft. Hier kann der Erzähler, wie es z. B. Ricarda Huch im »Ludolf Ursleu« tut, eine für die Haupthandlung unwesentliche Episode einschalten. Der Verdacht, daß Ezard und Galeide sich lieben, ist lachend zurückgewiesen worden. Eine gewisse Spannung auf den weiteren Verlauf ihrer Beziehungen ist in uns erregt. Da erzählt der Beobachter der Ereignisse von einer für die Handlung gleichgültigen Episode aus seinem eigenen Leben, von seinem Erlebnis mit einer verheirateten Züricher Studentin, nachdem er die Überleitung dazu durch die Worte gefunden: »Wie ich mir das vorhin wiedergegebene Gespräch zwischen Ezard und Galeide zurückrufe, kommen mir die neueren Bestrebungen der Frauen, gleiche Rechte mit dem Manne zu erwerben, und ihr Wunsch, ihre Persönlichkeit um ihrer selbst willen auszuleben, in den Sinn [1]).«

Der Erzähler kann aber auch von den Ereignissen ganz absehen und an der Stelle, an der er einen Aufenthalt wünscht, eigene Betrachtungen einschieben. So führt uns z. B. Jean Pauls »Titan« in der Handlung bis auf S. 50 (Kürschner); dann folgen S. 50—60 Bemerkungen des Autors über sein Werk, seine Modelle, seine Absichten und eine Erklärung gebrauchter Ausdrücke. — Otto Ludwig gibt in »Zwischen Himmel und Erde« in dem Moment, wo die Verhältnisse aufs äußerste zugespitzt sind, wo »der Geist des Hauses mit den grünen Fensterladen« mehr wußte, »als alle« und »die bleichen Hände rang«, in diesem Moment gibt er eine lange Abhandlung über das Handwerk des Schieferdeckers. — Ich glaube nicht, daß es hier, wie die zeitgenössische Kritik annahm [2]), für den Dichter Selbstzweck gewesen, das Handwerk zu beschreiben und gleich dem zur selben Zeit erschienenen »Soll und Haben« das deutsche Volk bei seiner Arbeit zu zeigen. Dazu spielt die Arbeit als solche hier eine zu geringe Rolle. Aber es ist ein feiner Zug des Dichters, daß er in dem Augenblick,

[1]) Ricarda Huch, Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren. Stuttgart und Berlin 1905, S. 66 ff.

[2]) Vgl. Adolf Stern, Biograph. Einleitung zum I. Bd. von O. Ludwigs Gesammelten Schriften S. 276. Ibid. Einleitung zu »Zwischen Himmel und Erde« S. 137.

Digitized by Google

wo das Geschick seines Helden sich der Katastrophe zu nähern droht, diesem momentanen Erleben nicht ein anderes momentanes Erleben, sondern einen dauernden Zustand gegenüberstellt.

Wenn im Leben jedes Menschen bleibende und wechselnde Verhältnisse nebeneinander hergehen, so versinnbildlichen naturgemäß die bleibenden die Ruhe, die wechselnden die Bewegung. Es ist nun selbstverständlich möglich, diese bleibenden Verhältnisse in die bewegten hineinzuziehen. In unserem Falle aber will es mir als eine besondere Feinheit erscheinen, daß der Dichter die Schilderung des allgemeinen Lebenszustandes seines Helden als retardierendes Moment benutzt, daß er an dieser Stelle nicht ihn selbst in seinem Berufe handeln läßt, sondern daß er in den allgemeinsten Ausdrücken von diesem Berufe als dem Berufe eines jeden Schieferdeckers spricht.

III. Die Behandlung der Situation.

Die Wirklichkeit gibt uns nichts als Situationen, d. h. das Leben, von außen gesehen, ist nur eine Aneinanderreihung einzelner Momente. Erst in einem betrachtenden Menschengeist werden diese zu Einheiten zusammengefaßt; hier entsteht ein neuer Maßstab für den Begriff der Wirklichkeit, indem das wahrhaft Seiende oft das genannt wird, was sich draußen nie findet, und was nur in der Verarbeitung und Bewertung der gegebenen Daseinsmomente liegt.

Das Drama kann nichts anderes tun, als die einzelnen Momente in derselben Weise bringen, wie das Leben selbst. Natürlich hat es dabei nicht nötig vollständig zu sein. Im Hintergrund steht auch hier der wählende, anordnende, gestaltende Künstlergeist. Aber der Dramatiker will in uns die Illusion erwecken, als wäre das, was er uns gibt, die Wirklichkeit, meinetwegen eine höhere Art der Wirklichkeit. Er stellt einzelne, ausgewählte Momente nebeneinander.

Der typische Erzähler dagegen geht nicht vom einzelnen Moment, sondern von der Realität des Ganzen aus, das als solches eben nur in ihm Realität wird. Und es ist ihm daher, da er den ganzen Erzählungsstoff bereits überblickt, möglich, dem einzelnen je nach Wichtigkeit von vorneherein die Stelle anzuweisen, die ihm im Hinblick auf das Ganze zukommt.

So kann er z. B. nur die Resultate von Situationen bringen, er kann aber auch, im Gegensatz zum Dramatiker, der in gewisser Weise alle Momente gleichmäßig bewerten muß, einzelnes besonders hervorheben, und wiederum steht es ihm frei, innerhalb der Situation nur einen bestimmten Moment zu uns sprechen zu lassen. Immer aber wird er sich da, wo er nicht vom einzelnen ausgeht, als Beobachter und Ver-

Digitized by Google

arbeiter des Rohmaterials, das uns das Leben gibt, auch in der Form der Darstellung zur Geltung bringen.

Der Naturalismus der Holz und Schlaf bringt allerdings ohne Unterscheidung nur aneinandergereihte Situationen, eben weil das wirkliche Leben auch nichts anderes gibt. Dieselbe Technik, wenngleich nicht ganz so ausgesprochen, bieten die Romane Spielhagens und Paul Lindaus, Wildenbruchs »Eifernde Liebe«, sowie die Erzählungen der Reuter, Kahlenberg u. s. w. Aber eine echte Erzählernatur wie Gottfried Keller gibt in »Romeo und Julia auf dem Dorfe« die Schilderung vom Niedergang der beiden Familien nur in allgemeinen Resultaten, weil es hier auf diese eigentlich nur als Voraussetzung ankommt, während unser Hauptinteresse vom Schicksal der beiden Liebenden in Anspruch genommen wird. Er sagt dort: »Da sie eine faule Sache hatten, so gerieten beide in die allerschlimmsten Hände von Tausendkünstlern, welche ihre verschrobene Phantasie auftrieben zu ungeheuren Blasen, die mit den nichtsnutzigsten Dingen angefüllt wurden. Vorzüglich waren es die Spekulanten aus der Stadt Seldwyla, welchen dieser Handel ein gefundenes Essen war, und bald hatte jeder der Streitenden einen Anhang von Unterhändlern, Zuträgern und Ratgebern hinter sich, die alles bare Geld auf hundert Wegen abzuziehen wußten [1].«

Zweitens liegt die Möglichkeit vor, ein Geschehen durch seine häufige Wiederholung als ein zuständliches zu charakterisieren. Dieser Eindruck des Gewohnheitsmäßigen wird vollständig niemals durch eine vereinzelte Situation erweckt, es sei denn, daß sie als typisches Beispiel an Stelle vieler ähnlicher Fälle tritt [2]. Ebensowenig aber kann der Erzähler, will er nicht langweilig werden, die gleiche Situation sich mehrmals abspielen lassen. Es bleibt ihm im wesentlichen also nur das Mittel kurzer Zusammenfassungen, die dem Dramatiker gänzlich versagt sind. Vielleicht ist hier der tiefste Grund dafür zu suchen, daß im allgemeinen das Drama mehr Handlung, der Roman mehr Zuständliches bietet.

Äußerst lehrreich ist es, Drama und Erzählung da miteinander zu vergleichen, wo eins in das andere umgearbeitet wurde, so Grillparzers Novelle »Das Kloster bei Sendomir« mit Gerhard Hauptmanns Drama »Elga«, oder Zolas Roman »Therese Raquin« mit dem vom Dichter selbst geschaffenen gleichnamigen Drama.

Bei Zola ist die Rede von regelmäßig wiederkehrenden Donnerstagabenden, die das Leben der Familie charakterisieren sollen:

---

[1]) G. Keller, Die Leute von Seldwyla. Bd. I. Stuttgart u. Berlin 1904, S. 89.

[2]) Vgl. Freytag, Soll und Haben Bd. I, S. 54 ff.

Digitized by Google

»Einmal in der Woche, und zwar am Donnerstag Abend, gab die Familie Raquin Gesellschaft [1]). —

Von nun an wurden die Abende gemütlich. Um sieben Uhr machte Frau Raquin das Feuer an [2]). —

Diese Donnerstagabende waren für sie eine Marter, oft klagte sie über Unwohlsein [3]). —

Eines Donnerstags brachte Camille aus dem Bureau einen vierschrötigen Patron mit [4]).«

Man beachte, in welcher Weise ein einzelner dieser Abende von dem Hintergrund der übrigen abgehoben wird. — Das Drama kann hier nichts anderes tun, als diese typische Situation zweimal zu bringen, einmal vor und einmal nach Camilles Tod, und sie in die Handlung hineinzubeziehen [5]).

Akt IV Szene VI wirft sich Therese der Mutter ihres ermordeten Gatten zu Füßen, um ihre Verzeihung zu erflehen. Im Roman wird diese Situation als eine oft wiederholte erwähnt, um die Heuchelei Theresens zu beleuchten [6]).

Ebenso finden wir in Hauptmanns »Elga« eine Szene, in der der Graf von seinem Diener vor den Brüdern seiner Frau gewarnt wird [7]).

In Grillparzers Novelle heißt es:

»Tagelang durchging er Meierhöfe und Fruchtscheuer, Saatfelder und Holzschläge, immer von seinem Hausverwalter begleitet....

Schon seit längerer Zeit bemerkte Starschensky eine auffallende Düsterkeit in den Zügen des Alten....

Einst .... rief dieser losbrechend aus:... [8]).«

Meisterhaft ist in »Madame Bovary« die Monotonie des ehelichen Lebens, die die junge Frau auf Abwege bringt, durch solche typisch wiederholten Situationen gegeben:

»*Tous les jours, à la même heure, le maître d'école, en bonnet de soie noire, ouvrit les auvents de la maison, et le garde-champêtre passait, portant son sabre sur la blouse. Soir et matin les chevaux de la poste, trois par trois, traversaient la rue pour aller boire à la mare..... Dans l'après-midi, quelquefois une tête d'homme apparaissait derrière les vitres de la salle* [9]).«

---

[1]) Zola, Therese Raquin, Roman. Berlin 1900, S. 23.
[2]) Ebenda S. 26.
[3]) Ebenda S. 27.
[4]) Ebenda S. 29.
[5]) Zola, Therese Raquin, Drama, Akt. I, Szene 8—11; Akt. II.
[6]) Ibid., Roman S. 193 f.
[7]) G. Hauptmann, Elga. Berlin 1905, S. 27 f.
[8]) Grillparzer, Das Kloster bei Sendomir. Cotta Bd. XI, S. 232 f.
[9]) Flaubert, Madame Bovary. Paris 1898, S. 70.

Digitized by Google

Da nun, wo die einzelne Situation eine große Rolle spielt, und wo es nicht nur darauf ankommt, daß, sondern wie etwas geschehen ist, wird der Erzähler sie auch als solche zu ihrem Recht kommen lassen. Er deutet dann häufig durch Wendungen wie »Da geschah es« [1]), »Und dann begab es sich« [2]), an, daß er die betreffende Situation besonders hervorzuheben wünscht, ebenso durch ein nachträgliches Zurückweisen auf sie: »Also entwich der bescheidene Sohn der heftigen Rede [3]).« »So war Effis erster Tag in Kessin gewesen [4]).«

Hebt der Erzähler aus dem Verlauf der ganzen Handlung einzelne Situationen als besonders wichtig hervor, so kann er andrerseits aber auch innerhalb einer Situation nur den bedeutsamen Moment betonen.

»Sieh,« läßt Ricarda Huch ihren Helden sagen, »während sie zusammen am Fenster standen, wenn wir alle Tage aus dem Tiefsten unseres Herzens heraus lebten, würden wir bald erschöpft und aufgerieben sein [5]).« Dieser Moment ist vollkommen isoliert. Vorher ist eine Freundin anwesend, von deren Weggang nichts gesagt wird. Alles Selbstverständliche ist hier verschwiegen.

Wird so die einzelne Situation aus dem allgemeinen Lauf des Geschehens besonders herausgehoben, so liegt nun auch umgekehrt die Möglichkeit vor, sie in den allgemeinen Zustand übergehen zu lassen. »Dorothee ging schweigend mit gesenktem Kopf — und von einer Bewerbung Christlieb Taubes ist fortan nicht die Rede gewesen [6]).«

Die Unterscheidung zwischen dem »Was« und dem »Wie« ist nun ganz besonders deutlich da zu sehen, wo die Aussage über die Tatsache als solche vorausgeschickt und hinterher noch einmal durch die Art, in der diese sich abgespielt, veranschaulicht wird.

In Flauberts »*Madame Bovary*« heißt es vor der ausführlichen Schilderung der Hochzeit:

»*Il y eut donc une noce, où vinrent quarante-trois personnes, où l'on resta seize heures à table, qui recommença le lendemain et quelque peu les jours suivants* [7]).«

Sehr bezeichnend für dies Vorwegnehmen des Resultates einer Situation ist folgende Stelle aus Jacobsens »Niels Lyhne«.

»Aber die Liebe war in ihren Herzen, und war auch wieder nicht da, gleich wie die Kristalle in einer übersättigten Lösung sind und doch

---

[1]) Jacobsen, Niels Lyhne. Reclam S. 174.
[2]) Thomas Mann, Tristan. Berlin 1903, S. 66.
[3]) Goethe, Hermann und Dorothea. Ges. III, Jub.-Ausg. S. 175.
[4]) Fontane, Effi Briest. Berlin 1896, S. 106.
[5]) Ricarda Huch, Vita somnium breve. Leipzig 1903, S. 6.
[6]) Louise v. François, Die letzte Reckenburgerin. Berlin 1904, S. 249.
[7]) Flaubert, Madame Bovary. S. 27.

Digitized by Google

nicht da sind; nicht, bevor nicht ein Splitter oder nur eine Faser vom Rechten sich in die Flüssigkeit senkt und gleichsam mit einem Zauberschlage die schlummernden Atome ausscheidet, so daß sie sich entgegenfliegen, sich nach unerforschlichen Gesetzen ineinander keilen, Niete in Niete, und in einem Nu Kristall sind ... Kristall.

So war es auch eine Kleinigkeit, die sie empfinden ließ, daß sie liebten.

Es ist nichts zu erzählen; es war ein Tag wie alle anderen, sie waren allein im Wohnzimmer wie hundertmal zuvor[1].«

Indem der Erzähler hier den tiefsten Gehalt, der in der folgenden Situation steckt, vorwegnimmt, ist es ihm möglich, diese selbst in ihrer ganzen ergreifenden Schlichtheit zu geben, so einfach, wie oft große Dinge in die Erscheinung treten. Er vermeidet auf diese Weise die Klippe des hohlen Phrasentums, an der bekanntlich gerade Liebesszenen häufig scheitern.

Umgekehrt kann aber auch zuerst die Situation gegeben und hinterher das Resultat aus ihr gezogen werden: »Als aber nun auch der Vater, gefolgt von der Schneiderfamilie, von Gesellen und Lehrlingen, aus dem Hause zurückkehrte und immer den nämlichen Namen wiederholte, da entstand ein Rumor, ein Gewirr von Kreuz- und Querfragen, das endlich in der Kürze zu folgendem Abschluß führte[2].«

Sahen wir bisher in allen Fällen, in denen keine dramatische Technik vorlag, daß die Situation entweder ganz vermieden oder besonders hervorgehoben wurde, so gibt es noch eine Möglichkeit, die Goethe anwendet, wenn er zuerst die Geschehnisse einzeln an uns vorüberziehen läßt, sie dann aber zu einer Einheit zusammenfaßt und ein neues Kapitel beginnt:

»So brachte Wilhelm seine Nächte im Genusse vertraulicher Liebe, seine Tage in Erwartung neuer seliger Stunden zu[3].«

»So peitschte Luciane den Lebensrausch im geselligen Strudel immer vor sich her[4].«

* * *

Am Schluß dieser Betrachtungen über die verschiedenen Formen der epischen Komposition möchte ich noch einmal das Resultat meiner Untersuchungen kurz dahin zusammenfassen, daß überall da, wo sich der Erzähler im Aufbau des Stoffes, in der Anwendung des retardierenden Moments und endlich in der Behandlung der Situation vom

[1]) Jacobsen, Niels Lyhne. Reclam S. 200.
[2]) Louise v. François, Die letzte Reckenburgerin. Berlin 1904, S. 35.
[3]) Goethe, Lehrjahre. Buch I, Kap. IX.
[4]) Goethe, Die Wahlverwandtschaften. Teil II, Kap. V.

Digitized by Google

Dramatiker unterscheidet, er dies wesentlich dadurch tut, daß er sich als Erzählenden zu erkennen gibt. Man streiche all das fort, was den Erzähler vorwiegend charakterisiert, und man wird ein — verschlechtertes Drama übrig behalten, eine Kunstform, die sich bedeutender Vorteile freiwillig begeben hat, ohne auf der anderen Seite das Ideal der dramatischen Form ganz zu erreichen. Denn eine Erzählung kann nimmermehr ein richtiges Drama werden [1]), und könnte sie es, nun, dann gäbe es eben überhaupt keine epische Dichtung mehr, und der Streit über die ganze Frage würde zu einem wesenlosen.

Kapitel II.

Gebrauch von direkter und indirekter Rede.

Überall da, wo ein Dichter seine Gestalten nur mit ihren eigenen Worten auftreten läßt, verschwindet seine Person hinter ihnen, und der Leser empfängt den Eindruck, als träten ihm die Gestalten unmittelbar gegenwärtig aus dem wirklichen Leben entgegen. Überall da aber, wo uns Gespräche in einer anderen Form als der der direkten Rede übermittelt werden, ist es der Dichter selbst, der sich als Wählender und Scheidender zu erkennen gibt, der bereits Vergangenes auf Wert und Wichtigkeit hin prüft und dementsprechend das eine in den Vordergrund stellt und anderes zurücktreten läßt.

Die erste Technik ist die durchaus dramatische, die zweite die des Erzählers.

Es soll nun untersucht werden, welche Möglichkeiten im Gebrauch der direkten und indirekten Rede dem epischen Künstler im Gegensatz zum dramatischen zu Gebote stehen, und welche Wirkungen er durch die seiner Kunst eigentümlichen Mittel zu erzielen vermag.

Der Gebrauch der direkten und indirekten Rede in der erzählenden Dichtung beruht auf den gleichen Voraussetzungen wie die Behandlung der Situation. Was diese im Verlaufe der ganzen Handlung, das bedeutet das einzelne Wort innerhalb des Satzes.

Tatsächlich findet sich auch eine große Übereinstimmung in der Anwendung von beidem. Diejenigen Schriftsteller, die dadurch mit ihrer Person zu verschwinden suchen, daß sie Situation an Situation reihen, tun es meist auch dadurch, daß sie die Gestalten dramatisch, d. h. nur selbstredend auftreten lassen. Es ist dies die Art sowohl des ganz naiven Erzählers, wie auch desjenigen, der theoretisch zu

[1]) Vgl. Einleitung S. 514.

Digitized by Google

dem Ergebnis gelangt ist, es sei künstlerischer, die Dinge ohne Medium auf uns wirken zu lassen.

Wer Gelegenheit hat, die Erzählungen der Kinder und einfachen Menschen zu beobachten, der wird bemerken, wie beiden jedes Abweichen von dem Wortlaut eines Erlebnisses als Sünde gegen die Wahrheit erscheint[1]). Mühsam sucht oft ihr Gedächtnis nach einzelnen, ganz unwesentlichen Ausdrücken eines anderen, oder sie schieben Vergessenes, auch wenn es nicht zum Wesen der Sache gehört, nachträglich ein, bloß weil es tatsächlich einmal gesagt worden. Ihre Abstraktionsfähigkeit reicht nicht so weit, Einzelheiten unter bestimmten Gesichtspunkten zusammenzufassen und das Wichtige vom Unwichtigen zu scheiden.

In der Literatur geben uns die Grimmschen Volksmärchen das beste Beispiel für diese Art des Erzählens. Die Tatsachen, die der Leser längst kennt, werden jeder neuen Gestalt im Märchen immer wieder mit genau denselben Worten von einer anderen Gestalt berichtet. Ebenso läßt Homer seine Helden sehr häufig Dinge wörtlich erzählen, von denen der Leser bereits weiß[2]). Noch auffallender ist diese Abhängigkeit vom einzelnen Wort bei Homer da, wo eine Gestalt der anderen von einer Unterhaltung berichtet und dabei jedes gesprochene Wort erwähnt, so wenn Menelaos seine Begegnung mit Eidothea wiedergibt[3]), oder wenn Achilles bei dem Bericht über seinen Traum genau dieselben Worte braucht, die kurz vorher die Gestalt des Traumes selbst zu ihm gesagt[4]).

Aber schon Virgil, der sich im wesentlichen beim Gebrauch der direkten Rede der Technik Homers anschließt, ist etwas sparsamer in ihrer Anwendung und vermeidet sie z. B. dort, wo das berichtet wird, was der Leser bereits gesehen hat, oder wo sie überhaupt zur künstlerischen Wirkung nichts beiträgt und nur der Vollständigkeit wegen gebraucht werden würde[5]). Der neuere Erzählerstil geht dann weiter in diesen Bahnen. So heißt es im Don Quixote: »Indessen fragte der Pfarrer den Bauer umständlich, wie und wo er Don Quixote gefunden? Letzterer erzählte ihm auch alles, sogar bis auf die seltsamen Reden, die Don Quixote geführt habe, da er ihn fand und nach Hause schaffte« [6]). — In Boccaccios Decameron lesen wir: »Außerdem fragte

[1]) Vgl. Dessoir, Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft 1906, S. 277.

[2]) Homer, Odyssee. Ges. IX, Vers 12 ff.; XIX, Vers 269 ff.

[3]) Ibid. Ges. IV, Vers 365 ff.

[4]) Ilias. Ges. II, Vers 23 ff., 60 ff.

[5]) Vgl. Richard Heinze, Virgils epische Technik. Teubner, Leipzig 1903, S. 352, 396, 398.

[6]) Cervantes, Don Quixote Bd. I, Kap. V.

Digitized by Google

ihn der fromme Mann noch nach verschiedenen anderen Sachen, worauf er immer in dieser Weise antwortete« [1]).

Der moderne Naturalismus negiert nun die Entwickelung, die die Erzählungskunst nach dieser Richtung genommen, und geht bewußt wieder auf die Technik des naiven Erzählers zurück, indem er das Ziel verfolgt, die Dinge zu geben »wie sie sind«, d. h. so, wie sie jedem einzelnen unmittelbar aus dem Leben entgegentreten. Das bezeichnendste Beispiel bietet die Technik der »Neuen Gleise«, wo von einer Erzählung überhaupt nicht mehr gesprochen werden kann, da alles, was nicht direkte Rede ist, nur wie eine Regiebemerkung angeführt wird. Nur unterscheidet sich der Naturalist vom naiven Erzähler dadurch, daß er Nuancen bemerkt, die für das Ohr des kindlichen Beobachters überhaupt nicht vorhanden sind. Die Worte klingen alle wie mit dem Phonographen aufgefangen. Z. B. »N—nein«. »Aber Thiiienwiebel«. »Hm??« [2]). Man beachte die beiden Fragezeichen anstatt einer Schilderung der Art und Weise des Sprechens. Ähnliches bei Maria Janitscheck: »Erfolg, lieber Freund? (ironisch). Was braucht ein Künstler wie du Erfolg«.

»Ah!« (Wischt sich über die Stirne.) »Habt ihr die Abendpost gelesen [3])?«

Diesen ganz extremen Fällen stehen diejenigen zur Seite, wo die eigenen Worte der Personen wenigstens vorwiegen. Sie sind aber nicht mehr ganz dramatisch-unvermittelt gegeben, sondern meist von einem »sagte er« u. s. w. begleitet, und finden sich, wie schon erwähnt, fast überall da, wo auch die Situation das Beherrschende ist [4]). Den dort genannten Namen möchte ich noch die der Freytag (in der »Verlorenen Handschrift«), Heyse, Franzos, Thomas Mann (in den »Buddenbrooks«) und Klara Viebig hinzufügen. Bei letzteren beiden überwiegt die ganz individuelle Sprechweise, oder der Dialekt, während andere, besonders Heyse, Spielhagen und Paul Lindau, leicht in eine etwas konventionelle, sehr gebildete und geistreiche Ausdrucksweise verfallen.

Es gibt nun eine Anzahl Fälle, in denen trotz der Anwendung der direkten Rede keine dramatische Wirkung erzielt wird. Dies liegt einmal da vor, wo (z. B. in Wielands Agathon) die Worte den Gestalten nur ganz äußerlich in den Mund gelegt werden, und diese ihre Geschichte so langatmig erzählen, daß wir vollkommen vergessen,

---

[1]) Boccaccio, Decameron, übers. von Ernst Ortlepp. Stuttgart 1841, S. 32.

[2]) Holz und Schlaf, Neue Gleise. Papa Hamlet. Berlin 1892, S. 111 ff.

[3]) Maria Janitscheck, Lichthungrige Leute. Dresden, Leipzig und Wien 1895, S. 6.

[4]) Vgl. oben S. 534 f.

Digitized by Google

daß es sich um eine bestimmte Situation handelt [1]). Charakteristisch dafür ist folgende Unterbrechung, die sich der Erzähler einmal in Danaes Bericht gestattet: »Da dem Leser wenig daran gelegen seyn muß, wie oft Danae in ihrer Erzählung entweder durch die Zwischenrede ihres Zuhörers oder durch irgend einen anderen Zufall unterbrochen worden: so glauben wir am besten zu thun, wenn wir annehmen, als ob sie niemals unterbrochen worden sey, und sie so lange fortreden lassen, als es ihr beliebt, einbedungen, daß wir nicht verbunden sind, ihr länger zuzuhören, als sie uns interessieren wird [2]).« Wenn ferner Novalis in seinem »Ofterdingen« die Kaufleute nie anders als im Plural sprechen läßt [3]), so will er damit sicherlich nicht den Eindruck eines Chores hervorrufen, sondern uns nur zu verstehen geben, daß bald dieser, bald jener spreche. — Als gleichfalls nicht eigentlich dramatische Art des Gebrauchs der direkten Rede möchte ich die Eigenheit des älteren deutschen Romans bezeichnen, den Reden der Sprechenden häufig den Namen voranzusetzen (z. B. in Nicolais »Sebaldus Nothanker«, Millers »Siegwart« und Arnims »Gräfin Dolores«), eine Eigenheit, die auf den ersten Blick gerade als eine durchaus dramatische erscheint, die aber dennoch ein wesentlich episches Gepräge trägt, weil hier das Gespräch nicht Ausgangspunkt der Situation ist, sondern zu einem bestimmten Zweck mehr beispielsweise herangezogen wird. Auch da, wo der Erzähler dem Sprechenden direkt das Wort erteilt, oder wo er auf das kommende Gespräch vorher hinweist, bleibt die dramatische Wirkung aus. So bei Homer: »Wiederum antwortetest du, Sauhüter Eumäus [4]).« Oder in »Hermann und Dorothea«: »Aber du sagtest indeß, ehrwürdiger Richter, zu Hermann« [5]). Diesem Hindeuten auf die direkte Rede entspricht andererseits das Zurückweisen auf sie: »Also der Schwarm« [6]). »Also redeten jen' im Wechselgespräch miteinander« [7]). — »Das war am 2. September, daß sie so sprachen, ein Gespräch, das sie wohl fortgesetzt hätten, wenn nicht gerade Sedantag gewesen wäre« [8]). Ebenso reißt es uns aus der Illusion eines momentanen Vorganges heraus, wenn der Erzähler — wie Scott im »Ivanhoe« — darauf aufmerksam macht, daß

[1]) Vgl. oben S. 524 f.

[2]) Wieland, Agathon. Göschen, Leipzig 1794, Bd. III, S. 355. Ähnliches bei Raabe, Abu Telfan. Stuttgart 1870, S. 27.

[3]) Novalis, Heinrich von Ofterdingen, Werke, hrsg. von J. Dohmke. Leipzig u. Wien, S. 77, 78, 80, 83.

[4]) Homer, Odyssee. Ges. XVI, Vers 60.

[5]) Goethe, Hermann und Dorothea. Ges. VII, Vers 173.

[6]) Homer, Odyssee. Ges. II, Vers 338.

[7]) Ebenda Ges. XV, Vers 192.

[8]) Fontane, Effi Briest. Berlin 1896, S. 40. Ähnliches ibid. S. 182.

Digitized by Google

ein Gespräch in einer anderen als in der vom Autor gebrauchten Sprache stattgefunden habe [1]).

Den extremsten Gegensatz nun zu der alleinigen Anwendung der direkten Rede bietet die Technik, die nur die Resultate von Gesprächen gibt. Es ist dies eigentlich die Art des historischen Berichterstatters und ist mir in der Dichtung in ihrer ganzen Ausschließlichkeit kaum begegnet, denn sie tritt immer da ein, wo es auf die Einzelheiten des Gespräches nicht ankommt, und wo die ausführliche direkte Rede Unwichtigkeiten zu wichtig erscheinen lassen würde. Z. B.: »*On parla d'abord du malade, puis du temps qu'il faisait, des grands froids, des loups qui couraient les champs la nuit*« [2]). — »Werther fing einen unbedeutenden Diskurs an, der bald aus war, Albert desgleichen, der sodann seine Frau nach gewissen Aufträgen fragte, und als er hörte, sie seien noch nicht ausgerichtet, ihr einige Worte sagte, die Werthern kalt, ja hart vorkamen« [3]).

Häufig wird das Resultat eines Gespräches in seiner Allgemeinheit vorweggenommen und dann durch direkte oder indirekte Rede erläutert. »Mittler .... äußerte aufrichtig und derb seine Mißbilligung. Eduard .. hieß es .. solle sich ermannen ....« [4]).

Oft wird aber auch das zunächst als Resultat Gegebene durch direkte Rede erweitert. »Sie legte darauf umständlich ihrem Gemahl die beiden Verhältnisse dar und schloß mit den Worten: Was meine Meinung betrifft ....« [5]).

Umgekehrt ist der Anfang zuweilen direkte Rede, die zu allgemeinen Resultaten übergeht: »Ich will mich wieder verheiraten, sagte sie, und sie erzählte ihnen, wie sie Thorbrögger geliebt, ehe sie ihren Vater kannte« [6]).

Wo nur Resultate gegeben werden, geschieht es zuweilen, daß einzelne Worte des Berichts in Anführungsstriche gesetzt sind, womit bezeichnet werden soll, daß sie als von einer bestimmten Person gebraucht aufgefaßt werden. »*Puis il parla du pays, qu'il déclarait très ‚pittoresque', ayant trouvé dans ses promenades solitaires beaucoup de ‚sites' ravissants*« [7]).

---

[1]) W. Scott, Ivanhoe. Tauchnitz S. 7.

[2]) Flaubert, Madame Bovary. Paris 1898, S. 16.

[3]) Goethe, Werthers Leiden. Jub.-Ausg. Bd. 16, S. 120.

[4]) Goethe, Die Wahlverwandtschaften. Teil I, Kap. 18, Goedeke, Bd. VIII, S. 432.

[5]) Ebenda Teil I, Kap. 16, Goedeke, Bd. VIII, S. 422. Ähnliches: Freytag, Soll und Haben. Leipzig 1870, Bd. I, S. 419.

[6]) Jacobsen, Frau Fönß. Novellen, Briefe, Gedichte. Florenz u. Leipzig 1899, S. 145.

[7]) Maupassant, Une vie. Paris 1903, S. 36.

Digitized by Google

Bisher handelte es sich nur um Fälle, bei denen die Rede einer Person in Resultat und direktes Sprechen eingeteilt wurde. Es geschieht aber auch, daß die Anrede direkt ist, während die Antwort nur das Resultat gibt: »Haben Sie nichts zu lesen? sagte sie. — Er hatte nichts« [1]).

»Donna Francesca sprach von dem letzten Empfang auf der österreichischen Botschaft.

»Hast du Frau von Cahen gesehen?« fragte Helena sie« [2]).

Oder umgekehrt:

Die direkte Rede kann auch mit dem Bericht des Autors abwechseln: »Johannes erzählte nun, wie sie glücklich durch P. und über die Grenze gekommen. Von da hatten sie sich als wandernde Handwerksburschen durchgebettelt bis Freiburg im Breisgau. ‚Ich hatte meinen Brotsack bei mir,' sagte er, ‚und Friedrich ein Bündelchen, so glaubte man uns.' — In Freiburg hatten sie sich von den Österreichern anwerben lassen« [3]).

In der Mitte zwischen direkter Rede und bloßem Bericht über die Gegenstände des Gespräches steht die indirekte Rede. In ihr werden uns zwar die Einzelheiten einer Unterhaltung gegeben, aber doch nicht mit den eigenen Worten des Sprechenden. Die Nebensätze sind häufig mit der Konjunktion »daß« eingeleitet, die sich zum Beispiel in einem Satz aus Kleists »Marquise von O.« nicht weniger als vierzehnmal wiederholt.

»Der Graf .... sagte, daß er, durch die Umstände gezwungen, sich sehr kurz fassen müsse, daß er, tödtlich durch die Brust geschossen, nach P ... gebracht worden wäre; daß .... kurz, daß er den Wunsch hege, mit der Hand der Frau Marquise beglückt zu werden« [4]).

Mit der indirekten Rede ergeben sich nun zum Teil dieselben Kombinationen, wie mit dem Bericht über die Resultate einer Unterhaltung. So finden wir bei der gleichen Person den Übergang von direkter zu indirekter Rede [5]) oder umgekehrt [6]). Wir haben direkte Anrede und indirekte Antwort [7]) oder indirekte Anrede und direkte Antwort [8]). Kleist hebt gern innerhalb der indirekten Rede ein ein-

[1]) Goethe, Werthers Leiden. Jub.-Ausg. Bd. 16, S. 125. Ähnliches: Ebner-Eschenbach, Rittmeister Brand. Ges. Schriften Bd. VII. Berlin 1901, S. 3 f., 46.

[2]) D'Annunzio, Lust. Berlin 1898, S. 9.

[3]) Droste Hülshoff, Die Judenbuche S. 57. Wiesbadner Volksbücher.

[4]) H. v. Kleist, Die Marquise von O. Grisebach Bd. II, S. 223 f.

[5]) B. Auerbach, Joseph im Schnee. Stuttgart 1860, S. 69.

[6]) Novalis, Heinrich von Ofterdingen, S. 111. Heine, Der Rabbi von Bacherach. Knauer, Leipzig, Bd. III, S. 166.

[7]) Th. Mann, Tristan. Berlin 1903, S. 40.

[8]) Mörike, Maler Nolten. Stuttgart 1893, Bd. I, S. 144.

Digitized by Google

zelnes Wort direkt heraus [1]). — Ein eigenartiges Mittelding zwischen direkter und indirekter Rede ergibt sich da, wo innerhalb der indirekten Rede die Eigenart des Sprechenden beobachtet wird. »Aber das wußte Fräulein Julie besser. Ablegen, einen solchen Charakter? Als ob man das könnte! Nie! O, sie hatte die Gnade, den Herrn Rittmeister zu kennen, hatte so viel von ihm gehört . . . .« [2]).

Da nun, wo der epische Dichter die direkte Rede anwendet, hat er, im Gegensatz zum Dramatiker, der dies stets tun muß, die Möglichkeit, etwas Besonderes damit auszudrücken. Und festzustellen, bei welcher Gelegenheit ein Schriftsteller die direkte Rede braucht, scheint mir eben deshalb von besonderem Interesse, weil wir dadurch erfahren, was dem Betreffenden an seinem Stoffe am wichtigsten ist. Denn wenn wir den einfachen Bericht über die Resultate einer Unterhaltung mit dem Hintergrund, die indirekte Rede hingegen mit dem Mittelgrund eines Bildes vergleichen können, so wird durch jedes direkte Wort die Gestalt in den Vordergrund, oder — vertauschen wir räumliche Vorstellungen mit zeitlichen — in die Gegenwart gerückt. Natürlich geht der einzelne Dichter hier nicht immer bewußt vor; aber ganz unwillkürlich wird er das, was ihm das Wichtigste ist, möglichst zu vergegenwärtigen suchen.

Da gibt es nun zunächst eine ganze Schar von Erzählern, die ihre eigenen Tendenzen den Gestalten der Dichtung in den Mund legen. So sind die Dialoge des Agathon nichts anderes als lange Diskussionen über alles Mögliche [3]). In Nicolais Sebaldus Nothanker gibt es auf diese Weise Abhandlungen über Gelehrsamkeit [4]), Standesvorurteile [5]), Religion [6]), Popularphilosophie [7]) und Toleranz [8]). Im Ofterdingen wird der Bergbau gepriesen [9]). Freytag läßt die Gestalten von »Soll und Haben« bürgerliche Tendenzen verkünden. Er predigt durch ihren Mund gegen die Revolution, die immer verwüste und selten Neues schaffe [10]), er rühmt die Poesie des Kaufmannsstandes [11]),

[1]) H. v. Kleist, Michael Kohlhaas. Grisebach Bd. II, S. 138.

[2]) Ebner-Eschenbach, Rittmeister Brand. Berlin 1901, S. 51.

[3]) Wieland, Agathon Bd. I, S. 99 ff.

[4]) Nicolai, Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebaldus Nothanker. Berlin u. Stettin 1774, Bd. I, S. 81 ff.

[5]) Ebenda Bd. I, S. 192 ff.

[6]) Ebenda Bd. II, S. 13 ff.

[7]) Ebenda Bd. II, S. 115 ff., 124 ff.

[8]) Ebenda Bd. II, S. 232 ff.

[9]) Novalis, Heinrich von Ofterdingen S. 116.

[10]) Freytag, Soll und Haben Bd. I, S. 395.

[11]) Ebenda Bd. I, S. 370 f.

Digitized by Google

preist deutsche Tüchtigkeit[1]) und stellt sie polnischem Wesen gegenüber[2]).

Auch wo es sich nicht um Vertretung von Tendenzen handelt, finden wir, daß direkte Rede beim Hervorheben von inhaltlich Wichtigem angewandt wird. Diese Technik liebt z. B. H. v. Kleist, indem er auf den Höhepunkten der Handlung seinen Bericht in direkte Rede übergehen läßt, die häufig durch Ausrufe des Affekts charakterisiert wird[3]). Eine ähnliche Hervorhebung des inhaltlich Bedeutsamen findet sich bei Wassermann[4]). Sehr charakteristisch ist diese Scheidung zwischen inhaltlich Wichtigem und Unwichtigem beim Ich-Erzähler. So gibt die Tagebuchschreiberin in Heyses »Unheilbar« in dem Referat einer Unterhaltung mit einem Manne, der sie interessiert, dessen Worte direkt, die eigenen aber indirekt[5]). — Ein bezeichnendes Beispiel für die Hervorhebung des inhaltlich Wichtigen durch direkte Rede findet sich in Zolas »Therese Raquin«. Im Drama (Akt I, Szene X) wird in Gegenwart des Mannes, der mit der Absicht umgeht, einen anderen zu ermorden, ganz ausführlich von einem scheußlichen Verbrechen an einer Frau erzählt, die man gevierteilt aufgefunden habe, während der Verbrecher nicht zu entdecken sei, und es werden dann Bemerkungen daran geknüpft, wie oft es vorkomme, daß Verbrechen unentdeckt blieben. Im Roman sind dagegen nur diese Bemerkungen in direkter Rede gegeben, weil auf sie der künftige Mörder besonders aufmerksam und dadurch in seinem Vorsatz bestärkt wird. Es heißt dort: Vater Michaud hatte aus seinen Erlebnissen als Polizeikommissar einen gräßlichen Meuchelmord erzählt, dessen Hergang jedem Zuhörer eine Gänsehaut verursachte. »Und dabei weiß man soviel wie nichts«, schloß Michaud seinen Bericht. »Ja, wieviel Kapitalverbrechen bleiben unentdeckt, von wie vielen hört und sieht man überhaupt

---

[1]) Freytag, Soll und Haben Bd. II, S. 164.

[2]) Ebenda Bd. II, S. 156 f. — In der Tatsache, daß sich der Erzähler hier, wo er am subjektivsten ist, des objektivsten Darstellungsmittels, der direkten Rede bedient, scheint mir von neuem ein Beweis dafür erbracht, daß Objektivität des Verhaltens und Objektivität der Form zwei getrennte Dinge sind, und daß man einem Schriftsteller, wie z. B. Spielhagen, Unrecht tut, wenn man ihm Inkonsequenz vorwirft, weil er das eine vernachlässige, während er das andere predige (s. oben S. 513). Vgl. H. u. J. Hart, Kritische Waffengänge. Leipzig 1882, S. 19 f. Richard M. Meyer, Jahresberichte f. deutsche Literat. Bd. X, S. 597. Ders., Lit. d. 19. Jahrh. Berlin 1906, S. 597. Eduard Engel, Gesch. der deutschen Literatur. Leipzig u. Wien 1906, Bd. II, S. 943.

[3]) H. v. Kleist, Die Marquise von O. S. 242, 250. Das Erdbeben von Chili S. 263, 264.

[4]) J. Wassermann, Die Schwestern. Berlin 1906, S. 20, 79.

[5]) P. Heyse, Unheilbar. Novellen, Auswahl fürs Haus. I. Berlin 1890, S. 210.

Digitized by Google

nichts, und wieviel Mörder mögen sich der menschlichen Gerechtigkeit zeitlebens entziehen« [1]).

Das Bedeutsame einer Erzählung liegt aber nicht nur in dem für die Handlung Wichtigen. Der Erzähler hat in der individuellen Sprechweise gleichzeitig eins der besten Mittel zur Charakterisierung in der Hand. — Ich spreche hier nicht von den Erzählern, die ihre Gestalten immer charakteristisch sprechen lassen (vgl. S. 541), sondern nur von denen, die im Gebrauch der direkten Rede wählerisch sind, und die einen bestimmten Zweck damit verfolgen, wenn sie die Eigenart ihrer Gestalten in einem besonderen Moment hervortreten lassen. Als Beispiel diene die Stelle aus Kellers »Romeo und Julia auf dem Dorfe«, als die heruntergekommenen Eltern Salis einander in der Schenke beschimpfen und es dann heißt: »Sali, der Sohn, aber ging hinaus in die dunkle Küche, setzte sich auf den Herd und weinte über Vater und Mutter« [2]).

Zum Schluß möchte ich noch einen Fall beleuchten, der mir äußerst charakteristisch für die Wirkung erscheint, die der epische Dichter zuweilen gerade durch das Verzichten auf die direkte Rede erzielen kann. Es ist die Möglichkeit, über die Art und Weise eines Gesprächs zu berichten, die nicht mit der bereits erwähnten Art, nur die Resultate von Unterhaltungen zu geben, verwechselt werden darf. Sollte dort das einzelne Gespräch seine Wichtigkeit verlieren, so handelt es sich jetzt im Gegenteil darum, die Eigenart einer Unterhaltung zu charakterisieren, bei der es weniger auf das »Was« als auf das »Wie« ankommt. Ich wähle als ein recht bezeichnendes Beispiel eine Stelle aus der Erzählung »Fräulein Maria« von Elsa Wolff.

Es handelt sich um den Streit zwischen einem Kinderfräulein, Maria, und einer Amme, Minna, in den sich schließlich die Frau vom Hause mischt.

»Da änderte Minna ihre Taktik, indem sie sich vom Standpunkt der Angreifenden auf den der Angegriffenen stellte, irgend ein harmlos hingeworfenes Wort Marias aufgriff, entstellte, Alarm schlug und dann kreischend der hinzukommenden Frau Menke eine Auswahl von Schmähungen entgegenschleuderte, mit denen sie von Maria beleidigt sein sollte. Blaß vor Entsetzen über solche ihr unbegreifliche Falschheit versuchte Maria sich zu verteidigen, wobei sie sich genötigt sah, wegen des Geschreis der Amme auch ihrerseits die Stimme zu erheben. Aber Minna, triumphierend den immer ausweichenden Feind endlich ins Gefecht gezogen zu haben, suchte ihn mit der Waffe ihres

[1]) Zola, Therese Raquin. Berlin 1900, S. 65.
[2]) Keller, Die Leute von Seldwyla. Bd. I, S. 97.

Digitized by Google

übermächtigen Organs gänzlich zu Boden zu schlagen und gebärdete sich wie eine Rasende in ihrer Kampfeswut.

Frau Menke, die fürchtete, daß solche Erregungen der Milch schaden könnten, suchte Minna zu beschwichtigen und ließ es sich nicht darauf ankommen, sich zu diesem Zwecke selbst gegen Maria zu wenden und ihr angesichts der durch diese Genugtuung bereits ruhiger werdenden Amme Vorwürfe zu machen, daß sie sich in einen Streit eingelassen hätte.

Maria verstummte dieser Ungerechtigkeit gegenüber und starrte Frau Menke offenen Mundes an, so daß diese, durch die ‚dummen Blicke' nervös gemacht und nun wirklich auf das Mädchen gereizt, härtere Worte gebrauchte, als es ihre Absicht war[1])«.

Hier ist nicht ein einziges Wort direkt gebraucht, und doch — mit welcher Anschaulichkeit steht diese häusliche Szene vor uns!

Ich möchte mir das folgendermaßen erklären:

Im Leben, ebenso wie auf der Bühne, nehmen wir Inhalt und Art eines Gesprächs gleichzeitig wahr. Ist die Art das Wichtigere, so prägt sich diese ganz von selbst unserem Gedächtnis ein und haftet als solche in der Erinnerung, während wir die einzelnen Worte vergessen können. Der Erzähler besitzt diese Möglichkeit des Zugleich nicht; er kann, will er die Worte direkt geben und sie gleichzeitig charakterisieren, dies nur hintereinander tun. Dadurch aber würde das gesprochene Wort zunächst inhaltlich wirken, was gerade vermieden werden soll. In der oben zitierten Art wird diese Schwierigkeit umgangen. Indem der Erzähler nur von der Art und Weise des Gesprochenen berichtet, meinen wir zugleich das Sprechen selbst zu hören, und es entsteht in uns eine Vorstellung, wie sie Wirklichkeit und Bühne in der Erinnerung zurücklassen.

Das Resultat, zu dem mich die Untersuchung über die Form des Gesprächs in der erzählenden Dichtung führte, ist in Kürze noch einmal folgendes:

Jedes Abweichen von dem ausschließlichen Gebrauch der direkten Rede bedeutet eine Einmischung des Erzählers. Dies Abweichen ist ein wesentlicher Unterscheidungspunkt zwischen dramatischer und epischer Technik. Der aus dieser Technik hervorgehende Vorteil des Erzählers ist die Möglichkeit einer Auswahl nach dem Grade der Wichtigkeit des einzelnen Wortes, sei es für die Handlung oder für die Charakteristik der Gestalten. Wenn auch der dramatische Dichter eine Auswahl trifft, so kann er das nur, indem er den Eindruck er-

[1]) Elsa Wolff, Fräulein Maria. Die Geschichte einer Armen im Geiste. Gebr. Paetel, Berlin 1906, S. 117 f.

Digitized by Google

weckt, als hätten die Gestalten tatsächlich nur Wichtiges gesprochen. Der Erzählerstil hingegen gibt uns die Vorstellung eines realistischen Gespräches mit seinem Beieinander von Wichtig und Unwichtig, aber so, daß das Wichtige eben als solches hervorgehoben und in den Vordergrund gerückt wird.

Kapitel III.

Die Zwischenrede des Erzählers.

In Hebbels Tagebüchern findet sich anläßlich einer Aufzeichnung über Sophokles' »Antigone« die Bemerkung, das Drama habe am Chor ein wesentliches Element verloren; denn, sagt er: »Wie kahl ist der Schluß unserer Stücke, wenn die Helden weggemäht und höchstens die Leichenbestatter und die Klageweiber übrig geblieben sind, und welch eine schwere Arbeit wird dem Geist, der endlich ausruhen möchte, noch ganz zuletzt in dem Reproduzieren der nicht plastisch hervortretenden Idee zugemutet, während bei den Alten der Chor, als der breite Stamm des Geschlechts, an dem das Schicksal einzelne zu geile Auswüchse abschnitt, unmittelbar alles das vergegenwärtigt und versinnlicht, was wir erst auf dem Wege der Reflexion gewinnen können [1].«

Hebbel, der geborene Dramatiker, der wiederholt das Drama als die höchste Kunstform preist [2], empfindet es also doch als einen Mangel dieser Form in ihrer modernen Ausgestaltung, daß in ihr der Dichter nicht selbst zu Worte komme, sondern sich nur durch seine Gestalten ausdrücken könne.

Genau dasselbe Problem berührt Otto Neurath, wenn er über den »unpersönlichen Monolog« spricht, der nicht aus der Situation des Helden heraus zu verstehen und folglich nicht belauschbar sei, sondern der sich als eine Mitteilung des Schauspielers an den Zuschauer gäbe [3]. Und er fügt die Anmerkung hinzu: »‚Realistische' Stücke suchen den unpersönlichen Monolog zu vermeiden. Kommen nun komplizierte Gedankengänge vor, so hilft sich der Dichter mit Scheindialogen, anvertrauten Geheimnissen u. s. w. und — über-

[1]) Friedr. Hebbels Tagebücher, hrsg. von Herm. Krumm. Bd. III, S. 45.

[2]) Vgl. Hebbel, Über den Stil des Dramas. Werke, hrsg. von Herm. Krumm. Bd. 10, S. 70. Mein Wort über das Drama, ibid. S. 13.

[3]) Faust, Ein dramat. Gedicht in drei Abschnitten von F. Marlow (Ludwig Hermann Wolfram). Leipzig 1839. — Neu herausgegeben und mit einer biograph. Einleitung versehen von Otto Neurath. Berlin, Ernst Frendsdorff, Einleit. S. 289.

Digitized by Google

triebener Mimik; gerade durch das Streben nach Realismus wird er so unrealistisch!! Während der unpersönliche Monolog nur etwas Abstraktionsvermögen verlangt[1]).«

In einer weiteren Anmerkung sagt der gleiche Verfasser:

»Der Roman, der durchweg Mitteilung, nicht Darstellung ist, hat es nicht nötig, Monologe zu geben[2]) . . . .«

Es wird also auch hier darauf hingewiesen, daß die Form des »realistischen Dramas« nicht ausreiche, um alles zum Ausdruck zu bringen, was der Dichter zu sagen hat, und daß der Dramatiker, will er nicht zu inneren Unwahrscheinlichkeiten kommen, oft Mittel anwenden muß, die eigentlich außerhalb seines Bereiches liegen, die aber für den Erzähler die seiner Kunst eigentümlichen Mittel sind. Was das Drama durch den Chor und den unpersönlichen Monolog erreichen will, das steht dem Erzähler viel unmittelbarer in der Form der Zwischenrede zu Gebote, die eine der nachdrücklichsten Formen ist, durch die der Erzähler sich selbst zur Geltung bringt. Ihr gilt denn auch Spielhagens besondere Feindschaft, wenn er sagt:

»Entweder ist die dargestellte Handlung der Art, daß für den denkenden Leser (und andere kennt der Ästhet nicht) die Reflexion von selbst daraus hervorgeht, wie der Duft aus einer Blume, und dann ist sie überflüssig; oder die Reflexion muß wirklich die dargestellte Handlung, den vorgeführten Charakter erst erklären, und dann ist die Darstellung unvollständig und nicht objektiv[3]).«

Es fragt sich nun erstens, ob sich ein Charakter wirklich immer nur durch sich selbst erklärt, ob nicht auch andere Tatsachen, die die Gestalten häufig von ihrem Standpunkt aus nicht übersehen können, durch den überlegenen Erzähler zu ihrer Beleuchtung herbeigezogen werden können, — zweitens, ob die Zwischenrede überhaupt nur den Zweck hat, Charaktere und Handlungen zu erklären.

Um zu erkennen, welche Stelle die Zwischenrede im Verlauf einer Erzählung einnimmt, streiche man sie in Gedanken einmal aus. Ist das, was übrig bleibt, genau dasselbe wie vorher, so ist sie nur ein überflüssiger Schnörkel, den der Verfasser bei einer mehr oder weniger passenden Gelegenheit seiner Dichtung anhängt.

Diese Rolle spielt sie noch durchaus bei Wieland. In seinem »Agathon« wird der Lauf der Erzählung von langen theoretischen Auseinandersetzungen unterbrochen, z. B. über die Liebe[4]), über den

---

[1]) Faust u. s. w., Einl. S. 289, Anm. 2.

[2]) Ibid. Anm. 3.

[3]) Fr. Spielhagen, Verm. Schriften 1864, Bd. I, S. 192.

[4]) Wieland, Agathon. Göschen, Leipzig 1794, Bd. I, S. 321 f.

Digitized by Google

Unterschied von philosophischer Theorie und Praxis [1]), oder über den Wechsel des Tragischen und Komischen bei Shakespeare, der genau dem wirklichen Leben abgelauscht sei [2]). — Die gleiche Form der Zwischenrede findet sich in Arnims »Gräfin Dolores« [3]). Der Erzähler läßt für einige Zeit den Faden der Begebenheiten fallen, weil er es nicht unterdrücken kann, seine Ansichten über gewisse Materien mitzuteilen. Häufig werden hierzu auch ganze Kapitel oder Abschnitte direkt eingeschoben, eine besonders bei Jean Paul beliebte Art. Sie mögen wohl zu den sogenannten »schönen Stellen« gehören, denen seine Werke einen großen Teil ihrer Beliebtheit verdanken [4]).

Nicht selten geschieht es auch, daß sich der Erzähler direkt an den Leser wendet und ihm Ratschläge für sein Verhalten erteilt. Im »Agathon« heißt es: »O du, für den wir aus großmütiger Freundschaft uns die Mühe gegeben haben, dieses dir allein gewidmete Kapitel zu schreiben, halte hier ein und frage dein Herz! Wenn du eine Danae gefunden hast — armer Jüngling! welche Molly Sägerin (Anm.: Erste Zuneigung des Tom Jones von Fielding) kann es nicht in deinen bezauberten Augen seyn! — und du verstehst den Schluß dieses Kapitels, so kommt unsere Warnung schon zu spät. Du bist verloren! Fliehe in diesem Augenblicke, fliehe und ersticke den Wunsch sie wiederzusehen! Wenn du dies nicht kannst; wenn du, nachdem du diese Warnung gelesen, nicht willst: so bist du kein Agathon mehr, so bist du, was wir andern alle sind; thue was du willst, es ist nichts mehr an dir zu verderben [5]).« — Wieland meint es durchweg mit seinen jungen Lesern sehr gut. An einer anderen Stelle leitet er seine moralischen Abhandlungen durch folgende Worte ein: »Nur mög es uns erlaubt seyn, eh' wir unsere Erzählung fortsetzen, zum besten unserer jungen Leser einige Anmerkungen zu machen, für welche wir keinen schicklicheren Platz wissen, und welche diejenigen, die, wie Schach Baham, keine Liebhaber vom Moralisieren sind, füglich überschlagen, oder, sich indessen die Zeit vertreiben können — womit sie wollen [6]).« In der Gräfin Dolores heißt es ganz ähnlich: »Es sei uns hier vergönnt, die Jugend ernstlich gegen Menschen

[1]) Wieland, Agathon Bd. II, S. 328 f.

[2]) Ebenda Bd. III, S. 58 ff.

[3]) A. v. Arnim, Gräfin Dolores, Werke hrsg. v. W. Grimm. Bd. 7 u. 8. Berlin 1840, Bd. I, S. 96, 106.

[4]) Vgl. Jean Paul, Quintus Fixlein. Hempel S. 83. Die unsichtbare Loge. Hempel S. 55 f.

[5]) Wieland, Agathon I, S. 287.

[6]) Ebenda Bd. II, S. 232 ff.

Digitized by Google

voll böser Erfahrung zu verwarnen [1]).« Ja, dem tugendhaften Arnim ist es so ernst mit der moralischen Besserung seiner Leser, daß er sogar bereit ist, seinen Dichterruhm dafür zum Opfer zu bringen. »Denn« — ermahnt er — »greife jeder in seine Erinnerung hinein, wie viel Tage er auf gleiche Art versäumt habe, ob nicht das Lesen dieses Buches selbst, so gut es gemeint ist, für viele, welche ernste Tat ruft, ein müssiges, unvergnügliches Spiel sei; darum seid gewarnt, ihr Leser, die Tage vergehen schneller als die Nächte, endlich kommt eine Nacht, die keinen anderen Tag kennt, als die Erinnerungen, vergesset auch nicht über das abenteuerliche Spielzeug dieses Lebens das ernste Werk des Zukünftigen« [2]). — Fast scheint es, als wolle diese Art, dem Leser Verhaltungsmaßregeln zu geben, nicht aussterben. Es läßt sich hier ein Weg verfolgen, der über Gutzkow [3]) und Freytag [4]) bis zu dem ganz modern empfindenden Jacobsen führt, der den Leser ermahnt, von dem Gesunden in sich zu leben und sich nicht aus Originalitätssucht vor der Hingabe an größere Geister zu scheuen [5]). Der Inhalt dessen, was als Moral gepredigt wurde, hat sich im Laufe der Zeit geändert, — die Form ist geblieben.

Handelte es sich bisher immer darum, daß der Lauf der Erzählung einem bestimmten Gegenstande zuliebe willkürlich unterbrochen wurde, so gibt es auch eine Art der Zwischenrede, die den Erzähler vom Hundertsten zum Tausendsten führt. Es ist dies eine besonders englische Eigentümlichkeit [6]), findet sich aber auch bei deutschen Schriftstellern. So erzählt uns Raabe im »Abu Telfan« bei Gelegenheit einer Reise seines Helden, daß es in Riesa, einem zwischen Dresden und Leipzig gelegenen Orte, sehr gutes Eierbier gebe, und daß in der Nähe von Leipzig der Fürst Schwarzenberg den Kaiser Napoleon geschlagen haben soll [7]). Durch Heine, der sich sonst wenig mit Raabe berühren dürfte, ist ja diese Art des Plauderns genugsam bekannt, nur daß sie hier eigentlich nicht als eine Unterbrechung des Textes anzusehen ist und daher kaum den Namen der Zwischenrede verdient. Der Verfasser plaudert über alles Mögliche und erzählt nur gelegentlich etwas. Man beachte das z. B. im »Buch Le Grand«. Es ist dies eine Kunstform, die sich bereits bei Sterne (Tristram Shandy) und Jean Paul (z. B. Schulmeisterlein Wuz) findet.

---

[1]) Arnim, Gräfin Dolores Bd. I, S. 63.
[2]) Ebenda Bd. II, S. 96.
[3]) Gutzkow, Wally, die Zweiflerin. Mannheim 1835, S. 69 f.
[4]) Freytag, Soll und Haben. Leipzig 1870, Bd. I, S. 7.
[5]) Jacobsen, Niels Lyhne. Reclam S. 142.
[6]) Vgl. Thackeray, Vanity Fair. Tauchnitz, Bd. I, S. 11.
[7]) Raabe, Abu Telfan. Stuttgart 1870, S. 4.

Digitized by Google

Gemeinsam ist allen diesen Formen, ob sie nun Lehrhaftes zum Inhalt haben oder nur unterhalten sollen, daß sie mit dem eigentlichen Text gar nicht oder doch nur sehr lose zusammenhängen.

Aber der Erzähler kann durch seine Zwischenbemerkungen auch verraten, daß er selbst das Geschehen mit seiner Teilnahme begleitet. So wenn Arnim, als seine geliebte Dolores von ihrer Höhe gesunken ist, ausruft: »Ich möchte, statt zu erzählen, hier mit einem gewaltigen Trauermarsche die Unglückliche zu erwecken suchen: aber es ist doch zu spät. ..... O du angebetete Schönheit, wie bist du gefallen von deiner Höhe, wie bist du gemein worden, und ich trage keine heilige Scheu mehr vor dir« [1]). Oder wenn Raabe im »Hungerpastor« ein wiederholtes »wehe ihm« über Moses Freudenstein ausruft [2]).

Diese Teilnahme am Geschehen durch Anruf, sei es einer Person oder einer Sache, ist eine äußerst verbreitete Form. Wieland ruft im »Agathon« wiederholt seine Gestalten an [3]). Aber er zitiert auch Plato und wünscht ihn zum Zeugen herbei, um Agathons Apologie über ihn mit anzuhören [4]), oder er preist das ganze, von einem Archytas regierte Volk glücklich [5]). — Freytag schildert auf solche Weise den Cotillon: »O du längster und merkwürdigster aller Tänze, du halb Spiel und halb Tanz« ... [6]). Dadurch wird es vermieden, daß später die individuellen Vorgänge durch Beschreibung des Allgemeinen unterbrochen werden.

Häufig bespricht sich auch der Erzähler mit dem Leser über seine Gestalten. Er übt an ihrer Handlungsweise Kritik oder entschuldigt sie, als wären es wirkliche Menschen, für die er gar nicht verantwortlich ist. Wie kann man z. B. an die Tugend einer Danae den üblichen Maßstab legen [7])! Oder die arme Becky Sharp! Soll man es ihr wirklich verübeln, daß sie selbst auf die Männerjagd geht,

---

[1]) Arnim, Gräfin Dolores. Bd. II, S. 38, 39.

[2]) W. Raabe, Der Hungerpastor. Berlin 1892, S. 91, 92, 99. Ähnliches bei S. Lagerlöf, Gösta Berling. Reclam S. 82.

[3]) Wieland, Agathon Bd. II, S. 218; Bd. III, S. 113 f.

[4]) Ibid. Bd. II, S. 343.

[5]) Ibid. Bd. III, S. 232.

[6]) Freytag, Soll und Haben Bd. I, S. 186 f. Weitere Beispiele für die Form des Anrufens: Goethe, Wilh. Meisters Lehrjahre. Buch I, Kap. 15, Jub.-Ausg. Bd. 17, S. 61. Jean Paul, Quintus Fixlein, Hempel S. 67, 103, 132. Ders., Siebenkäs. Deutsche Verlagsanstalt 1891, S. 5. Stifter, Der Hochwald 1841, S. 168. Freytag, Soll und Haben Bd. I, S. 458, Bd. II, S. 271 f., 313, 382 f., 404 f. S. Lagerlöf, Gösta Berling. S. 70.

[7]) Wieland, Agathon Bd. II, S. 219 ff. Ähnliches S. 244; Bd. III, S. 49 ff., 289.

Digitized by Google

da sie doch keine Mama hat, die das Geschäft für sie besorgen könnte [1])?

Der Erzähler ist hier der Urteilende über die Handlungsweise seiner Gestalten. Oft erklärt er sie aber auch durch den Hinweis auf allgemeine Kulturzustände und gibt auf diese Weise dem Leser belehrende Erläuterungen. Dies geschieht besonders da, wo sich die Ereignisse auf einem bestimmten historischen Hintergrund erheben, oder in einem besonderen Milieu spielen. So berichtet Wieland über die Liebe bei den Griechen [2]) oder Heine im »Rabbi von Bacherach« über Stellung und Sitten der Juden [3]).

Aber die Zwischenrede des Erzählers braucht sich nicht nur mit der Erklärung der Gestalten und ihres Tuns zu befassen, sie braucht nicht nur eine Erläuterung ihrer Sitten zu sein und kann dennoch ein organisches Glied des Ganzen bedeuten. Dies geschieht da, wo der durch die Fabel versinnbildlichte Gehalt der Dichtung noch einmal als Idee ausgesprochen wird. Diese Form der Zwischenrede dürfte sich wohl am meisten mit dem von Hebbel für das Drama geforderten Chor (s. oben S. 549) decken.

Häufig beginnt das Buch solcher Art mit einer Ankündigung des Themas: »Vom Hunger will ich in diesem schönen Buche handeln, von dem, was er bedeutet, was er will, und was er vermag [4]).« — »Wir wollen in diesem Buche von Mühe und Arbeit reden [5]).« — Dem entspricht andererseits eine Schlußbemerkung, die auf das Ganze zurückweist und gleichsam ein kurzes Resumee der Erzählung gibt. Raabes »Hungerpastor« erhält auf diese Weise einen Rahmen. Deutete der Verfasser zu Beginn des Buches auf das Thema des Hungers hin, so heißt es am Schluß: »Ein Geschlecht der Menschen vergeht nach dem anderen, ein Geschlecht gibt die Waffen des Lebens weiter an das andere; erst wenn der Ruf: ‚Kommet wieder Menschenkinder' zum letzten Male erklungen ist, wird mit ihm zum letzten Male der Hunger geboren werden, welcher die beiden Knaben aus der Kröppelstraße durch die Welt führt.

Gib deine Waffen weiter, Hans Unwirsch [6])«.

Aber nicht nur einen Rahmen erhält die Erzählung auf diese Weise, — nein, gleichzeitig wird gerade durch diesen Rahmen ihre enge

---

[1]) Thackeray, Vanity Fair Bd. I, S. 26 f., 37.

[2]) Wieland, Agathon Bd. II, S. 273 ff.

[3]) Heine, Der Rabbi von Bacherach. Werke, hrsg. von Knauer. Leipzig, Bd. III, S. 160 f.

[4]) W. Raabe, Der Hungerpastor. Berlin 1892, S. 1.

[5]) Frenssen, Jörn Uhl. Berlin 1902, S. 1.

[6]) Raabe, Der Hungerpastor S. 397.

Digitized by Google

Form gesprengt und das individuelle Schicksal unmittelbar an das große Weltgeschick angeknüpft. Man vergleiche dazu den Schluß von Ludwigs »Zwischen Himmel und Erde«! »Von Glück und Unglück reden die Menschen, das der Himmel ihnen bringe. Was die Menschen Glück und Unglück nennen, ist nur der rohe Stoff dazu. Am Menschen liegt's, wozu er ihn formt« [1]). Oder Wassermanns »Sara Malcolm«: »Nicht im Wirklichen und Greifbaren spielt sich das entscheidende Leben der Menschen ab. Das Tiefste, woran der Sterbliche seine Seele bindet, ist Rauch, ist Traum. So werden Glück und Unglück zu bloßen Namen [2]).«

Nicht immer ist es der Gehalt des ganzen Kunstwerks, der auf diese Weise noch einmal in gedrängter Form ausgesprochen wird; auch einzelne Abschnitte sind häufig von derartigen Reflexionen begleitet. So liebt es besonders Goethe, seine Kapitel mit einleitenden Bemerkungen zu beginnen [3]). Wo die Tendenz des Schriftstellers zur Lehrhaftigkeit neigt, wie bei Arnim und Jeremias Gotthelf, finden sich die persönlichen Bemerkungen mehr am Schluß der einzelnen Berichte und vertreten ein Urteil über das Geschehene [4]).

Von großer Wichtigkeit für die Beurteilung dessen, was bei einzelnen Schriftstellern die Zwischenrede bedeutet, scheint mir auch auf diesem Gebiet die Frage nach dem Verhältnis des Allgemeinen zum Besonderen. Uralte erkenntnistheoretische Probleme kommen auch hier wieder zum Vorschein. Ob die »*universalia*« »*in re*«, »*post rem*« oder »*ante rem*« sind, d. h. ob das Allgemeine restlos im Einzelnen aufgeht und durch dieses vertreten wird, ob es vor dem Einzelnen da ist und es zum Symbol macht, oder ob es nur als nachträgliche Abstraktion aus vielen Einzelheiten aufzufassen ist, — diese Frage taucht wieder empor, wenn wir untersuchen, welche Rolle allgemeine Betrachtungen in der Darstellung eines individuellen Geschehens spielen.

Natürlich ist damit nicht gemeint, daß dieser oder jener Gebrauch der Zwischenrede auf eine bestimmte metaphysische Überzeugung im einzelnen Dichter schließen ließe; das wäre ebenso paradox wie unbeweisbar. Die allermeisten mögen sich diese Frage überhaupt nie gestellt haben. Aber auf ihr subjektives Verhalten der Welt gegenüber ist, wie es mir scheint, dennoch ein Schluß zulässig. Wie

---

[1]) O. Ludwig, Zwischen Himmel und Erde. Bartels Bd. V, S. 182.

[2]) Wassermann, Die Schwestern (Sara Malcolm). Berlin 1906, S. 97.

[3]) Goethe, Die Wahlverwandtschaften Teil II, Kap. 1, 3, 15. Lehrjahre Buch I, Kap. 3, 15.

[4]) A. v. Arnim, Gräfin Dolores Bd. II, S. 17, 126, 137, 184, 219 f., 449 f. Jer. Gotthelf, Elsi, die seltsame Magd. Erzählungen. Berlin 1878, Bd. I, S. 5, 6.

Digitized by Google

stellt sich empirisch dem Einzelnen das Weltgeschehen dar? In welcher Weise drängt es sich dem schaffenden Künstler auf? Sieht er nur das Einzelne? Ist ihm der abstrakte Gedanke das Primäre, und sucht er ihn nachträglich durch Beispiele zu erläutern? Oder fesseln ihn zunächst die Einzelheiten, die ihm dann aber in das allgemeine, große Weltgeschehen hinüberwachsen?

Die Art des Dramatikers oder des dramatisch darstellenden Erzählers ist es, nur den einzelnen Fall zu geben. Will er allgemeine Ideen daraus abstrahieren, so kann er nicht anders, als sie den Gestalten selbst in den Mund legen. So läßt Hebbel seinen Kandaules am Schluß des Dramas, als man denken sollte, er sei ganz durch sein individuelles Geschick in Anspruch genommen, ausrufen:

— — — Man soll nicht immer fragen:
Was ist ein Ding? Zuweilen auch: was gilt's?
Ich weiß gewiß, die Zeit wird einmal kommen,
Wo alles denkt, wie ich; was steckt denn auch
In Schleiern, Kronen oder rost'gen Schwertern,
Das ewig wäre? Doch die müde Welt
Ist über diesen Dingen eingeschlafen,
Die sie in ihrem letzten Kampf errang,
Und hält sie fest. Wer sie ihr nehmen will,
Der weckt sie auf. Drum prüf' er sich vorher,
Ob er auch stark genug ist, sie zu binden,
Wenn sie, halb wachgerüttelt, um sich schlägt,
Und reich genug, ihr Höheres zu bieten,
Wenn sie den Tand unwillig fahren läßt[1]).

Daß Hebbel selbst diese Art der Ideenaussprache im Drama als ein Kompromiß ansah, zeigt die oben (S. 549) angeführte Tagebuchnotiz. Es wirkt unrealistisch, Menschen im Augenblick des intensivsten Erlebens allgemeine Betrachtungen anstellen zu hören. Solche Betrachtungen sind Sache des Dichters, und — wie gesagt — ganz besonders des erzählenden Dichters.

Trotzdem findet es dieser zuweilen nötig, seine eigenen Reflexionen nachträglich auf seine Gestalten zu beziehen. So Goethe in den Wahlverwandtschaften: »Zu solchen Betrachtungen ward unser Gehilfe aufgefordert« [2]). »Diese und ähnliche Betrachtungen waren es, unter denen Charlotte zum neuen Gebäude auf der Höhe gelangte[3]).« — Otto Ludwig schafft diese Beziehung auf den Helden indirekt, wenn

[1]) Hebbel, Gyges und sein Ring. Akt. V, Ausg. v. Herm. Krumm, Bd. VI, S. 165. Vgl. Walzels Besprechung der Hebbel-Ausgabe von R. M. Werner. Göttingische Gelehrte Anzeigen Nr. X, Oktober 1905, S. 176 f.

[2]) Goethe, Die Wahlverwandtschaften Teil II, Kap. 8, Goedeke, Bd. VIII, S. 481.

[3]) Ebenda Kap. 10, S. 490.

Digitized by Google

er nach einer Betrachtung über die Heimat fortfährt: »Unserem jungen Wandrer drangen Tränen aus den ernsten und doch so freundlichen Augen[1].« Wir sollen hier den Schluß ziehen, daß Apollonius selbst die Betrachtung angestellt hat.

Doch gehört diese nachträgliche Rücksichtnahme auf die Gestalten der Dichtung zu den Seltenheiten. Meist bekennt sich der Erzähler da, wo er überhaupt allgemeine Ideen ausspricht (d. h. sie nicht von vorneherein durch seine Gestalten aussprechen oder denken läßt), auch zu ihnen. Dabei ist nun, wie gesagt, zu beachten, ob er sie dem Einzelnen vorangehen oder ihm folgen läßt.

Da, wo die allgemeine Idee den einzelnen Begebenheiten vorangeschickt wird, ist anzunehmen, daß sie sich dem Künstler, wenigstens in diesem Augenblick (denn der Gebrauch der Zwischenrede ist bei den einzelnen Autoren wechselnd), als das Entscheidende aufdrängte.

Entweder nun wird das Allgemeine und das Besondere unvermittelt nebeneinander gesetzt, so daß der Leser die Verbindungslinie selbst herstellen muß, z. B.: »Es ist unstreitig einer von den zuverlässigsten und seltensten Beweisen der Rechtschaffenheit eines Ministers, wenn er ärmer, oder doch wenigstens nicht reicher in seine Hütte zurückkehrt, als er gewesen war, da er auf den Schauplatz des öffentlichen Lebens versetzt wurde. Agathon hatte ... vollkommen vergessen« ...[2]).

Oder die Beziehung des Einzelnen auf das Allgemeine wird direkt ausgesprochen:

»Wenn wir einen Brief, den wir unter gewissen Umständen geschrieben und gesiegelt haben, der aber den Freund, an den er gerichtet war, nicht antrifft, sondern wieder zu uns zurückgebracht wird, nach einiger Zeit eröffnen, überfällt uns eine sonderbare Empfindung, indem wir unser eigenes Siegel erbrechen und uns mit unserem veränderten Selbst wie mit einer dritten Person unterhalten. Ein ähnliches Gefühl ergriff mit Heftigkeit unsern Freund[3]).« Oder: »Es gibt Menschen, die ihren Kummer auf sich nehmen und ihn tragen, starke Naturen, die gerade an der Schwere der Bürde ihre Stärke erproben, während die Schwächeren sich willenlos dem Schmerz hingeben, wie man sich einer Krankheit hingibt; und diese durchdringt der Kummer wie eine Krankheit, er saugt sich in ihr innerstes Wesen ein und wird eins mit ihnen, formt sich in langsamem Kampf in ihnen um, und verliert sich in ihnen in vollständiger Genesung.

[1]) Otto Ludwig, Zwischen Himmel und Erde S. 8.

[2]) Wieland, Agathon Bd. III, S. 212 f.

[3]) Goethe, Lehrjahre Buch III, Kap. 2, Jub.-Ausg. Bd. 17, S. 89.

Digitized by Google

Aber es gibt auch Menschen, für die der Schmerz eine Gewalttat ist, die gegen sie verübt, eine Grausamkeit, die sie niemals als Prüfung oder Züchtigung und ebensowenig einfach wie ein Schicksal hinzunehmen lernen. Für sie ist er eine Tyrannei, etwas persönlich Gehässiges, und immer bleibt ein Stachel in ihrem Herzen zurück. Nicht oft trauern Kinder in dieser Weise, aber mit Niels Lyhne war es so [1])«.

An diesem Beispiel ist das Ausgehen vom Allgemeinsten äußerst scharf erkennbar. Wir müssen drei Stufen überschreiten, ehe wir zum einzelnen Falle kommen. Zuerst stellt der Dichter zwei Möglichkeiten, den Schmerz zu tragen, sich gegenüber, dann sagt er, daß die zweite meist nicht die Art der Kinder ist, und zum Schluß erst kommt er auf seinen Helden, dessen Verhalten er der allgemeinen Erfahrung entgegensetzt. — Wurde in dem Goetheschen Beispiel der Einzelfall durch seine Beziehung auf das Allgemeine zu einem typischen, so wird er hier gerade durch die Entgegensetzung als ein individueller bezeichnet.

Man hat so oft behauptet, daß es Sache des Philosophen und nicht des Dichters sei, allgemeine Gesetze festzustellen, während für den Dichter nur der einzelne Fall von Interesse sei. Plato wollte deshalb bekanntlich die Poeten aus seinem Staat verbannen, während Schopenhauer gerade das Wesen der Kunst im Erfassen der Platonischen Ideen sieht (Die Welt als Wille u. Vorstellung. Band 1 Buch 3: Die Platonische Idee, das Objekt der Kunst).

Angesichts der Tatsache, daß die feinsten Künstlernaturen diese Beziehung des Besonderen auf das Allgemeine immer wieder gesucht haben, wäre es vielleicht geraten, die Grenze nicht zu scharf zu ziehen. Ganz naive Dichter sind auf unserer heutigen Entwickelungsstufe vielleicht überhaupt eine Unmöglichkeit. Jeder Dichter ist zugleich ein denkender Mensch. Und den Beweis für sein Künstlertum dürfte er genügend dadurch erbringen, daß er eben das Bedürfnis hat, die allgemeine Wahrheit durch den Einzelfall zu versinnbildlichen, während der Wissenschaftler sich mit der Feststellung des allgemeinen Gesetzes begnügt. Vielleicht gehören diese Art Künstler in die Abteilung derer, die Lessing als Fabeldichter bezeichnet. Heißt es dort: »Wenn wir einen allgemeinen moralischen Satz auf einen besonderen Fall zurückführen, diesem besonderen Falle die Wirklichkeit erteilen und eine Geschichte daraus dichten, in welcher man den allgemeinen Satz anschauend erkennt, so heißt diese Erdichtung eine Fabel [2]),«

---

[1]) Jacobsen, Niels Lyhne S. 70.

[2]) Lessing, Abhandlung über die Fabel. Werke, hrsg. von Lachmann. Berlin 1838, Bd. V, S. 388.

Digitized by Google

dann können wir den Begriff der Fabel erweitern und darunter jede Dichtung verstehen, in der die allgemeine Wahrheit der besonderen vorangeschickt wird. Die Grenze zur Wissenschaft zieht Lessing dabei selbst sehr streng, wenn er mehrmals ausdrücklich betont, daß dieser Einzelfall als ein wirklicher vorgestellt werden müsse[1]). Vielleicht kommt der Lessingschen Definition der Fabel am nächsten eine Erzählung wie Schillers: »Der Verbrecher aus verlorener Ehre«, die den Untertitel »Eine wahre Geschichte« enthält, und wo die ganze Erzählung nur eine Veranschaulichung der auf den ersten Seiten ausgesprochenen Betrachtungen des Erzählers bietet.

Ein Schritt weiter zur unmittelbaren Erfassung des Allgemeinen im Besonderen (ich zog die Parallele zur metaphysischen Anschauung der »*Universalia post rem*«) geschieht da, wo zunächst der Einzelfall gegeben, dann aber durch das Allgemeine erläutert wird. Dieser Gebrauch der Zwischenrede unterscheidet sich aber von der bereits (S. 555) erwähnten, wo der lehrhafte Autor aus dem gegebenen Falle hinterher eine Nutzanwendung zieht. — Hier handelt es sich darum, das Einzelne durch das Allgemeine, an dem es Teil hat, nachträglich zu begründen. Die Anknüpfung geschieht meistens durch ein »denn«.

Es ist sehr charakteristisch, daß sich bei Goethe unter allen Formen der Zwischenrede diese Form am häufigsten findet. Sie begegnete mir in den Wahlverwandtschaften allein zwanzigmal[2]). Nur ein Beispiel (auf S. 428) statt aller übrigen: »In dem gegenwärtigen Zustande fühlte sie eine unendliche Leere, wovon sie früher kaum etwas geahnt hatte. Denn ein Herz, das sucht, fühlt wohl, daß ihm etwas mangle; ein Herz, das verloren hat, fühlt, daß es entbehre. Sehnsucht verwandelt sich in Unmut und Ungeduld, und ein weibliches Gemüt, zum Erwarten und Abwarten gewöhnt, möchte nun aus seinem Kreise herausschreiten, tätig werden, unternehmen und auch etwas für sein Glück tun.«

Sollte diese Art der Zwischenrede bei Goethe nicht von neuem die oft gemachte Behauptung bekräftigen, daß er in seinem Schaffen vom Individuellen ausgeht und es in die Sphäre des Allgemeinen erhebt?

Nicht selten geschieht diese Beziehung des Einzelfalles auf das Allgemeine durch eine im Nebensatz gemachte Seitenbemerkung. Das Allgemeine wird hier nicht mehr zur Begründung des Einzelnen herbeigezogen, sondern dem Erzähler fällt es nur gelegentlich ein. Diese

---

[1]) Lessing, Abhandlung über die Fabel S. 382, 384, 386.

[2]) Goethe, Die Wahlverwandtschaften. Goedeke Bd. VIII, S. 363, 372, 373, 374, 378, 379, 389, 398, 405, 413, 422, 424, 428, 472, 477, 486, 491, 504, 514, 528.

Digitized by Google

Art liebt besonders Freytag in »Soll und Haben«. Z. B.: »So geschah ihm in Kurzem, was viel bedeutenderen Größen der Gesellschaft zu begegnen pflegt, er wurde vergessen [1]).«

Es gibt auch eine Art, vom Allgemeinen zu sprechen, so daß es die Stelle des Besonderen einnimmt. Der Erzähler will etwas von einem einzelnen Menschen aussagen; da dieser aber seine Handlungen oder Gedanken mit vielen teilt, so wird nur von den Vielen gesprochen, und der Einzelne stillschweigend unter diese mitbegriffen. Z. B.: »Ganz so hatte er es nicht gemeint. Der Mensch baut sich so oft Theorien auf, in denen er doch nicht wohnen möchte; die Gedanken gehen oft so viel weiter als das Gefühl für Recht und Unrecht Lust hat, ihnen zu folgen [2]).«

Auf eine besondere Art, das Allgemeine statt des Individuellen zu geben, wies ich bereits in dem Kapitel über die Komposition hin (siehe S. 533). Dort vertrat es die Stelle des retardierenden Moments. Auch war (S. 553) bereits die Rede von der Art, in der Freytag durch allgemeine Betrachtungen einen Tanz schildert. Etwas Ähnliches bringt Raabe im Hungerpastor, wenn er vom Schulleben spricht [3]), und Thomas Mann in den Buddenbrooks, wo er den letzten Sprossen der Familie am Typhus sterben läßt und statt einer Schilderung der einzelnen Krankheit ein typisches Krankheitsbild entrollt [4]). Wenn es dort heißt: »Mit dem Typhus ist es folgendermaßen bestellt. Der Mensch fühlt eine seelische Mißstimmung in sich entstehen .... u. s. w.,« und wenn, nachdem ein ganzer Abschnitt lang nur diese Krankheit beschrieben, im folgenden erwähnt wird, daß der Knabe bereits vor einigen Wochen daran gestorben ist, — so kommt uns auf diese Weise die Unerbittlichkeit des Verlaufs dieser Krankheit viel mehr zum Bewußtsein, als wenn nur ein Einzelfall geschildert wäre, der möglicherweise auch anders hätte ausgehen können.

Das Typische vertritt hier das Individuelle in derselben Weise wie bei Otto Ludwigs Schilderung des Schieferdeckerhandwerks. Und ebensowenig wie es Thomas Manns Absicht gewesen sein dürfte, hier einen Kurs für junge Ärzte zu lesen, ebensowenig wird auch Ludwig das Handwerk des Schieferdeckers als Selbstzweck haben beschreiben wollen (vgl. S. 533).

Ich möchte das Gesagte noch einmal kurz zusammenfassen: Überall da, wo sich die Zwischenrede findet, bedeutet sie eine Einmischung

---

[1]) Freytag, Soll und Haben Bd. I, S. 226. Ähnliches dort S. 50, 54 f., 63, 64, 78, 79, 84, 94, 97, 112, 154, 226, 284, 292 f., 484; Bd. II, S. 238.

[2]) Jacobsen, Niels Lyhne S. 205.

[3]) Raabe, Der Hungerpastor S. 68 ff.

[4]) Th. Mann, Buddenbrooks. Berlin 1901, Bd. II, S. 527 ff.

Digitized by Google

des Erzählers in das von ihm Erzählte. — Die Zwischenrede ist immer eine in der epischen Dichtung sehr verbreitete Form gewesen. Nachdem sie zuerst einen Fremdkörper im Organismus des Kunstwerks dargestellt hatte, erhob sie sich später zu einem wesentlichen Bestandteil des Ganzen, indem durch sie die Tatsache der Doppelnatur alles Geschehens versinnbildlicht wurde.

Alles was ist, besteht einmal für sich und will durch sich selbst begriffen werden, — es ist aber auch zugleich ein Glied in der Kette des allgemeinen Weltgeschehens. Und auf diesen Zusammenhang hinzuweisen, auch da, wo der Handelnde sich seiner im Moment nicht immer bewußt ist, bildet eine der Aufgaben des erzählenden Dichters.

Digitized by Google

XV.

Künstlerische Schriftformen.

Von

Paul Westheim.

Der Buchstabe ist eine — wenn auch kleine — ornamentale Fläche. »Der hörbar gegebene Begriff mußte festgehalten, und ein sichtbares Zeichen dafür erfunden werden, welches ebenso leicht und biegsam die näheren Bestimmungen und Bezeichnungen zuläßt, als die Sprache selbst« [1]). Eine bestimmte Folge von vertikalen und horizontalen Strichen, unterbrochen von gewissen Flächenausschnitten, erweckt in dem Schriftkenner Assoziationen an die verschiedenen Lautzeichen. Aus den mannigfaltigen Zusammensetzungen dieser Ornamente entstehen Worte, Sätze, ganze Gedankenfolgen. Das Schriftzeichen erscheint demnach nur als stoffliche Form und Übermittler eines geistigen Gehaltes; es ist dienendes Glied und als solches nichts mehr als ein optisches Hilfsmittel. Die ornamentale Fläche des Buchstaben unterscheidet sich daher grundsätzlich von jeder anderen Ornamentik; sie kann von ihrem Gestalter, hier also dem Schriftkünstler, nicht willkürlich nach seinem persönlichen Empfinden geändert werden. Alle Schriftformen sind ja im letzten Grade nichts als ein Übereinkommen einer Allgemeinheit, in diesen einmal festgelegten Zeichen die genau bestimmten Sprachlaute auszudrücken. Jede Generation läßt durch ihre Lehrer das nachfolgende Geschlecht in dieses Übereinkommen einweihen, und so muß ein Grundcharakter der Schriftformen dauernd bestehen bleiben. Ein Abweichen oder gar ein Aufgeben eines Stückes Überlieferung auf diesem Gebiet wäre nur möglich durch ein neues, allgemeines Übereinkommen. Der Einzelne, und sei seine Begabung als Schriftgestalter auch noch so ausgeprägt, wird immer wie ein Ritter von der traurigen Gestalt vor diesem selbstsicheren, altbewährten Gang der Windmühlenflügel stehen. Er wird sich den einmal gegebenen Tatsachen beugen müssen oder aber in zwecklosen Anstrengungen versagen.

Selbstverständlich ist damit nicht etwa für alle Schriftformen eine Totenstarre angenommen. Fortgesetzt sind kleine, zunächst unmerk-

[1]) Die Buchschriften des Mittelalters (Anonym), Wien 1852, S. 4.

Digitized by Google

bare Veränderungen aufgetaucht; jedes Zeitalter hat auch den Buchstabenformen ein seiner optischen Anschauung und seinem Stilgefühl entsprechendes charakteristisches Gepräge zu verleihen gesucht. Aber abgesehen von all den Willkürlichkeiten, die einer Laune entsprungen und einer besseren Einsicht sofort wieder geopfert worden sind, ist z. B. für unsere lateinische Schrift der Grundzug oder das, was der französische Maler Henri Matisse »die Konstruktion der Dinge« zu nennen pflegte, im ganzen und großen seit Jahrtausenden unverändert geblieben. Als beliebtes Schulbeispiel pflegt den Betrachtungen über die Entwickelung der Schriftformen gern eine Schilderung beigegeben zu werden, wo gewöhnlich an einer Illustration gezeigt wird, wie die römische d. h. unsere Majuskel A auf dem Umweg über den Buchstaben aleph des semitischen und alpha des griechischen Alphabetes aus der ägyptischen Hieroglyphe des Apiskopfes mit den zwei Hörnern entstanden ist [1]). Eigentlich ist für das römische Alphabet, also seit mehr als 2000 Jahren, der Querbalken im A vollständig überflüssig. Die Griechen hatten zur Unterscheidung des aus dem phönizischen lameth gebildeten lambda (Λ) für das A den wagrechten Strich nötig, »der«, wie Javale [2]) schreibt, »zwar weniger gefährlich, aber ebenso unnütz ist, wie der Wurmfortsatz unseres Dickdarmes, der von den modernen Ärzten so sehr als schädlich verschrieen wird. Nach dieser Beweisführung würden die Archäologen vielleicht einer Vereinfachung unseres A beistimmen, aber das Publikum würde ihnen nicht folgen. Bis zum Ende der Welt wird man, ohne zu wissen warum, den Strich im A beibehalten, und es wäre töricht, Bemühungen zu seiner Unterdrückung zu machen!« Daß die Logik hier einmal nicht gesiegt hat, ist eigentlich ganz erfreulich, denn das spitzwinklige Dreieck des A, ohne den Querbalken, würde zwischen den meist rechteckigen Gemeinen noch mehr als bisher eine unschön klaffende Lücke in den Druckspiegel reißen. Auch der Setzer wäre gewiß nicht sonderlich erbaut über die dann unausbleiblichen Verwechslungen mit dem V. Dieser Seitensprung auf das historische Gebiet, das übrigens eine eigene Literatur behandelt [3]), war notwendig, um knapp und klar zu zeigen, daß eine Weiterbildung unserer Schriftformen nur möglich sein wird in dem nun einmal gesteckten Rahmen und daß aller Erfahrung nach eine Schöpfung nur Bestand haben dürfte, wenn sie unserem Zeitempfinden entsprechend auf dem Boden des

[1]) R. Kynast, Von der Gänsefeder bis zur Schreibmaschine, S. 19.

[2]) Emile Javale, Die Physiologie des Lesens und des Schreibens, Leipzig 1907, S. XXIII.

[3]) Ich nenne hier nur Karl Faulmann, Illustrierte Geschichte der Schrift, Wien 1880. Karl Faulmann, Illustrierte Geschichte der Buchdruckerkunst, Wien 1882.

Digitized by Google

Gewordenen und aus dem Gewordenen heraus gestaltet wurde.

Diese Erwägung mußte selbstverständlich sein. Schon aus einem anderen Grunde: der Leserlichkeit.

Das Lesen besteht nicht allein in der optischen Erfassung einer Anzahl von Schriftzeichen. Mit diesem sinnlichen Eindruck, den das Auge aufzunehmen hatte, wird eine Kette von einander folgenden Vorstellungen ausgelöst, deren Schlußglied die Aneignung des geistigen Gehaltes ist. Die ornamentale Folge der Buchstaben ist lediglich der Mittler; und der Leser hat die Aufgabe, diese sinnliche Ausdrucksform zu überwinden, sie zu durchdringen, um zum Verständnis des Geschriebenen oder Gedruckten zu gelangen. Jeder Buchstabe hat nun seine »typische Form«. Sie ist allen bekannt, die mindestens eine Elementarschulbildung genossen haben. Der Grundcharakter, der einmal erlernt ist und im Gedächtnis haftet, ermöglicht eine nahezu mechanische Aufnahmefähigkeit. Unwesentliche und nebensächliche Veränderungen üben als Kennzeichen so wenig störenden Einfluß aus, als ob sie gar nicht vorhanden wären. Dagegen wird jede merkliche Abweichung von dem Grundcharakter als lästig empfunden werden. Sie ist eine Vermehrung und Erschwerung der Arbeit, die das Auge zu leisten hat. Eine Schriftform sollte es dem Leser ermöglichen, mit der denkbar größten Bequemlichkeit und Schnelligkeit über den ersten Zustand der Aufnahmetätigkeit hinwegzuschnellen. Nach dem Grade dieses Entgegenkommens wird man den Nutzen und wohl auch den Wert einer Schrift zu beurteilen haben. Hindernisse, die hier schon das geistige Erfassen erschweren, wird niemand zu rechtfertigen wagen. Sie sind nichts als eine überflüssige Belästigung des Lesenden. Schriftformen, die sich als solche bemerkbar machen, werden im allgemeinen nicht viel taugen, da sie ja eigentlich vom Auge blitzschnell »übersehen« werden sollten. Wo hierzu besondere Anstrengungen notwendig sind, darf man mit Recht von unleserlichen oder schwer leserlichen Buchstaben sprechen.

Wollte man nun einfach die einzelnen Buchstaben eines Alphabetes, ihre Formen und ihre Unterscheidungsmerkmale, untersuchen und hieraus Schlüsse über die Lesbarkeit dieser Schrift ziehen, so würde man zu einem Ergebnis gelangen, das keineswegs den Tatsachen entspricht. Es ist ein weit verbreiteter Irrtum, daß nur die Buchstabensilhouette maßgebend für den Grad der Lesbarkeit ist. Der Vorgang des Lesens ist viel verwickelter als gewöhnlich angenommen wird. Kein Mensch — abgesehen von den Abc-Schülern — liest, indem er einen Buchstaben nach dem anderen entziffert und dann die erkannte Folge zu einem Wort zusammenfaßt. Das Ziel des Lesers ist niemals,

Digitized by Google

sich der in einem Ausdruck enthaltenen Buchstaben bewußt zu werden, sondern zum Sinn dieses Ausdrucks vorzudringen. Der Blick wird also stets eine zusammengehörige Gruppe von Buchstabensilhouetten zu erhaschen suchen, wobei er unter Verzicht auf alle Einzelformen dem Wortganzen zustrebt. Lamare[1]) hat in — allerdings noch nicht abgeschlossenen — Versuchen festgestellt, daß das Auge sich eine Zeile von etwa 40 Buchstaben in drei bis vier Blickeinheiten mechanisch zerlegt. Mit einem von Verdie konstruierten Mikrophon konnten die Ruckbewegungen des Auges gemessen werden, die notwendig waren, um eine Zeile abzutasten. Ferner wurde von Erdmann und Dodge[2]) festgestellt, daß diese Abschnitte im allgemeinen etwas größer waren als der Bezirk des scharfen Sehens. Der Leser hat das Bestreben, die Ruckbewegungen möglichst zu verringern, weshalb einige weitere Buchstaben erraten werden. Bedauerlich ist nur, daß bisher scheinbar kein Versuch gemacht worden ist, klarzulegen, welchen Einfluß auf dieses Zerlegen der Zeilen in 10—12 Buchstaben die Wort- oder Sinnzusammengehörigkeit hatte. Es ist doch sehr wahrscheinlich, daß dem geistigen Endziel des Lesevorganges hier schon mechanisch vorgearbeitet wird. Nimmt man z. B. die 20 Buchstaben der drei Worte: »Teile der Beschreibung«, so dürfte wohl kaum die Grenze zwischen den beiden Abschnitten in der Mitte, also zwischen dem e und dem s des letzten Wortes liegen. Ich glaube annehmen zu dürfen, daß in diesem Falle die Teilung in die 8 Buchstaben der ersten beiden und die 12 des dritten Wortes geschieht. Endlich werden wohl auch kaum die 16 Buchstaben des Wortes: »Sehenswürdigkeit« etwa in der Weise zerrissen werden, daß zunächst 10 bis 12 Buchstaben erfaßt werden, während der Rest zusammen mit einem Teil des nächsten Wortes eine Blickeinheit bildet. Es scheint logischer, daß der geübte Leser sich nach Erfassung des Hauptteiles bemühen wird, den gewiß nicht charakteristischen Schwanz »keit« oder gar »igkeit« aus dem ungefähren Silhouettenumriß zu erraten. Wie wenig eigentlich der Buchstabenumriß im Vergleich zum Wortbild zur Geltung gelangt, beweisen Beobachtungen, die jeder beim flüchtigen Lesen leicht an sich selbst machen kann: die beiden Worte »Sühne« und »Sünde« haben nicht allzu verschiedene Umrisse, besonders wenn sie in Antiqua gedruckt sind. Ich erinnere mich, einmal beim schnellen Lesen die beiden Worte verwechselt zu haben. Naturgemäß wollte das Ganze keinen Sinn geben, bis durch ein nochmaliges Nachlesen

[1]) Mitgeteilt von E. Javale, Die Physiologie des Lesens und Schreibens, Leipzig 1907, S. 136—141.

[2]) Erdmann und Dodge, Physiologische Untersuchungen über das Lesen auf experimenteller Grundlage, Halle 1898.

Digitized by Google

der Irrtum festgestellt war. Die Neigung, Wortbilder flüchtig zu erraten, zeigt sich aber noch stärker an den Fällen, wo der Leser, ohne etwas zu merken, über tatsächlich vorhandene Druckfehler hinwegliest. An mir selbst konnte ich kürzlich folgendes schlagende Beispiel feststellen: ich las in einer Zeitschrift einen Aufsatz. Nach Beendigung der Lektüre liest einer meiner Bekannten den gleichen Aufsatz und fragt mich, ob ich denn keinen sinnstörenden Druckfehler bemerkt habe. Tatsächlich stand da: »Daß nicht mehr und nicht schlimmeres war, werde ich durch die eidliche Vermehrung meiner Wirtin beweisen« [1]). Mir war nichts aufgefallen; ich hatte jedenfalls ganz richtig: eidliche Vernehmung gelesen. Schließlich weiß jeder, der sich einmal beim Korrekturlesen beobachten konnte, daß hier die Aufgabe darin besteht, jene Neigung, aus den einfachsten Andeutungen zu erraten, möglichst zu unterdrücken, um durch die eingehendere Betrachtung des Buchstabens etwaige Druckfehler leichter zu finden. Nach den Beobachtungen von Erdmann und Dodge nimmt bei einem derartigen Lesen die Zahl der Buchstaben im Abschnitt fast um die Hälfte ab. Das Auge wird also gezwungen, eine größere und schwierigere Arbeit zu leisten — eine Arbeit, die es sich sonst wesentlich erleichtert. Ich möchte daraus folgern, daß meist dem Sinne nach gelesen wird, wobei Einzelformen der Buchstaben, solange ihr Grundcharakter unberührt geblieben ist, kaum erkannt werden. Daß der »Bedeutungszusammenhang des Satzes jedenfalls eine größere Rolle spielt«, wird auch von F. Schumann [2]) behauptet. Aus dem modernen Impressionismus könnten wir vielleicht für dieses besondere Gebiet lernen, wie das Auge der meisten Menschen sich mit der großen Kontur begnügt. Die genaue Erfassung der einzelnen Details, die wir auf den Bildwerken von Meissonnier und Menzel bewundern, erscheint für unser normales Auge als außergewöhnliche Fähigkeit. Es liegt kein beweiskräftiger Grund vor, für die subtile Ornamentik der Buchstaben eine Ausnahme anzunehmen. Betrachtungen über die Leserlichkeit einer Schrift werden wohl von der Wortsilhouette ausgehen müssen.

Verschiebt man den Schwerpunkt des Lesevorganges in der Richtung des geistigen Endzieles, so wird man verstehen können, daß ein und dieselbe Schrift für ein und dieselbe Person bei der Verwendung in verschiedenen Texten eine verschiedenartige Leserlichkeit haben

[1]) Die Zukunft 1908, S. 219.

[2]) F. Schumann, Psychologie des Lesens, Bericht über den II. Kongreß für experimentelle Psychologie, Leipzig 1907, wo auch die Unterschiede zwischen dem tachistoskopischen und dem gewöhnlichen Lesen besonders hervorgehoben sind.

Digitized by Google

kann. Bei der gleichen Type wird jemand zweifellos ein belletristisches Werk bequemer lesen als eine wissenschaftliche Abhandlung; ein Werk in der Muttersprache wird ebenfalls optisch leichter lesbar sein als ein mit den gleichen Lettern gedrucktes Werk in einer fremden Sprache. Anderseits wird ein gewandter Leser — etwa ein Mensch, der fortgesetzt lesen und schreiben muß — jedenfalls eine Schrift noch ohne Schwierigkeiten bewältigen können, wo ein Handarbeiter mit seinem in dieser Richtung weniger geschulten Auge über eine mangelhafte Lesbarkeit klagen würde. Daß diese subjektiven Unterschiede tatsächlich eine große Rolle spielen, wird niemand zu bestreiten wagen. Jedenfalls war es ein wesentlicher Fortschritt für alle derartigen Betrachtungen, als Larisch gegen das Dogma der absoluten Leserlichkeit ankämpfte, wenn er unter Berücksichtigung der zahlreichen Imponderabilien die Leserlichkeit überhaupt nur als einen »relativen Begriff« gelten lassen will. Die übliche unpräzise Frage: »Ist diese Schrift leserlich?« müßte seiner Meinung nach lauten: »Für wen ist diese Schrift gut leserlich?« [1]). Alle psychologischen Erfahrungen sprechen in der Tat für diese Ansicht. So wenig wir uns einen Normalmenschen denken können, so wenig wird sich eine Normalleserlichkeit feststellen lassen. Daher konnten alle Untersuchungen, die auf einer solchen Voraussetzung fußten, zu keinem brauchbaren Ergebnis führen. Jedenfalls ist es ein Widersinn, für das »bewegte Sehen« beim Lesen eine Grundlage zu benutzen, die aus der ruhigen Betrachtung einzelner, unzusammenhängender Buchstaben gewonnen war. Wenn z. B. solche Versuche eine Schwierigkeit in der Unterscheidung von B und V ergaben, so ist damit noch lange nicht gesagt, daß Worte wie Baum, Braten, Vasall oder Verwüstung als Vaum, Vraten, Basall und Berwüstung gelesen werden könnten. Bei Abcschülern wären solche Verwechslungen möglich; wer aber nur ein wenig mit Sinn und Verstand zu lesen gewohnt ist, wird in solchen Fällen wohl nie stolpern. Gustav Kühl, der wohl der vorzüglichste Kenner unseres Schriftwesens war, erklärt daher mit Recht: »Die Experimente der Augenärzte sind ungenügend, da sie eben nur Untersuchungen des ruhigen Sehens sind. Einzig was die Vertreter der empirischen Psychologie auf diesem Gebiete leisten, ist wirklich brauchbar« [2]). Die Sehprobentafel — so gut sie für die Bestimmung der Sehschärfe ist — sollte für eine Beurteilung der Lesbarkeit wirklich nicht mehr maßgebend sein. Daß aber noch immer angesehene

[1]) Rudolf von Larisch, Über Leserlichkeit von ornamentalen Schriften, Wien 1904, S. 3.

[2]) Gustav Kühl, Anti-Larisch, Archiv für Buchgewerbe, 1905, S. 204.

Digitized by Google

Ophthalmologen ihre Urteile auf diese Methode stützen, geht aus folgenden bei einer Rundfrage abgegebenen Gutachten hervor[1]):

a) »Aus der Bestimmung der Sehschärfe findet man daher, daß das Erkennen der Antiqua leichter ist als das der Fraktur, und daß erstere in gewisser Größe in einer Entfernung noch erkannt wird, in welcher letztere von gleicher Größe nicht mehr erkannt werden kann.«

b) »Lehrt die Erfahrung, daß bei den in 6 m Entfernung stehenden Sehprobentafeln das richtige Erkennen der Buchstaben in Frakturschrift eine höhere Sehschärfe erfordert.«

Es war schon gesagt, daß beim Lesen das »richtige Erkennen« des Einzelbuchstaben im Vergleich zur Gesamtimpression der Wortsilhouette von geringerer Bedeutung ist. Jedenfalls ist der Unterschied des bewegten Sehens von diesem fixierten Sehen ganz erheblich.

Das Verhältnis der vertikalen und horizontalen Ausdehnung eines Buchstaben ist bei einer sonst klaren Durchbildung nahezu gleichgültig für das fixierte Sehen. Bedenkt man aber, daß beim Lesen der Blick die Zeile entlang läuft und in dieser Sehrichtung die Schrift zu erfassen sucht, so wird wahrscheinlich eine Schrift, die dieser optischen Veranlagung entgegenkommt, angenehmer empfunden werden, als steile, schmale, langgestreckte Buchstaben, die das Auge zwingen, fortgesetzt aus der Zeile herauszuspringen. Der Praktiker nutzt längst diese Erkenntnis aus. Wenn er nämlich den Leser zu einem langsameren, ruhigeren Aufnehmen des Textes — denken wir einmal an einen Druck der Heiligen Schrift oder sonst eines religiösen Werkes — veranlassen will, so nimmt er seiner Type jene breite Wohlräumigkeit, reckt sie empor, bis sie, lang und schmal geworden, ein hastiges Überfliegen der Zeilen verhindert. Als Beispiel sei nur auf die von Otto Hupp für Gebr. Klingspor entworfene »Liturgisch« hingewiesen. Ein derartiger Schriftcharakter wird selbstverständlich zu vermeiden sein auf allen Drucksachen, die bequem und schnell gelesen werden sollen. Bei der Betrachtung eines einzelnen Buchstaben wird natürlich ein großer Grad stets erwünschter sein als ein kleiner, und der größte wird am vorteilhaftesten erscheinen. Für die fortlaufende Lektüre trifft dieser Wunsch keineswegs ganz zu. Javale, der bereits mehrfach erwähnte französische Augenarzt, erklärt[2]): »Wenn ein zu feiner Druck für Presbyopen unerträglich ist, so ist ein zu großer Druck für jedermann, im besonderen für Myopen, unbequem. Denn die verhältnismäßig beträchtliche Ausdehnung eines jeden Wortes zwingt die Leser

[1]) Mitgeteilt von Josef Schrattenholz in einem Aufsatz über »Fraktur oder Antiqua«, Frankfurter Zeitung, 16. März 1906.

[2]) Emile Javale, Die Physiologie des Lesens und Schreibens, Leipzig 1907, S. 128.

Digitized by Google

dazu, schnelle Bewegungen mit den Augen, ja mit dem Kopfe zu machen, wenn seine Kurzsichtigkeit nur etwas stark ist.« Da wir gemäß der horizontalen Nebeneinanderstellung unserer Augen geneigt sind, den Halbierungspunkt einer Vertikalen etwas zu weit nach oben anzunehmen, hat er festgestellt, daß der Blick die Zeile nicht in der Mitte, sondern etwa in zwei drittel Höhe trifft, daß also hier die charakteristischen Unterscheidungsmerkmale liegen sollten. Tatsächlich sind Verwechslungen der gewiß ähnlichen Buchstaben e und r, o und v nicht häufig. Auch diese Erwägungen hatten nur den Zweck, zu zeigen, daß durch eine Gegenüberstellung der Buchstaben eines Alphabetes und ihre Sonderbetrachtung noch recht wenig gesagt werden kann über die so wichtige Frage der Lesbarkeit.

Man wird sich — trotz der wohl in jedem Einzelfall klaren Sachlage — begnügen müssen, auf einen absoluten Maßstab zu verzichten, und das notwendige Urteil auf eine gesteigerte psychologische Erkenntnis zu stützen versuchen, besonders wo es sich um die Prüfung neuer künstlerischer Schriftschöpfungen handelt.

Mit dem Aufgeben eines solchen absoluten Maßstabes, der als bedrückendes Dogma jahrzehntelang jede Weiterbildung unserer Schriftformen unmöglich gemacht hat, soll natürlich die spielerische Willkür nicht um einen Grad begünstigt werden. Dazu war doch schon zu deutlich von der Unmöglichkeit eines Abweichens von dem nun einmal übermittelten tatsächlichen Übereinkommen gesprochen. Bei der Behandlung dieser Fragen stehen sich zwei Lager schroff gegenüber: die nüchterne Nützlichkeit der einen Seite ringt mit einer künstlerischen Formenfreude, die jedes Quentchen sachlicher Haltung als ein ungern gebrachtes Opfer empfindet. Die erste Richtung wird jedenfalls auch heute noch ihre volle Zustimmung dem folgenden Satz F. Soenneckens erteilen: »Schrift soll ja nicht in erster Linie schöne Reihen bilden und Bücher zieren, sondern sie soll vor allem leicht gelesen werden können und der Schönheit nur so viel Opfer bringen, als es mit Wahrung ihrer vollen Deutlichkeit geschehen kann [1].« Solange Schönheit und Unklarheit dasselbe bedeuten, hat Soennecken recht; doch der zweite Teil dieses Satzes beruht auf dem Denkfehler des Zweckmenschen, daß eine künstlerische Schriftform ein Opfer der Deutlichkeit voraussetze. Es ist eigentlich überflüssig, eine solche Anschauung zurückzuweisen, denn die höchste Schönheit ist stets ein Ringen um die vollkommenste Klarheit der künstlerischen Ausdrucksform. Auf der Gegenseite ist Rudolf von Larisch der lauteste Rufer

[1]) F. Soennecken, Das deutsche Schriftwesen und die Notwendigkeit seiner Reform, Bonn 1881, S. 32.

Digitized by Google

im Streite, der sich leider zu temperamentvoll und zu oft über den ersten Teil jenes Satzes hinwegsetzte. Es ist weder klug noch recht verständlich, wenn Larisch sich mit soviel Kraftaufwand gegen nützliche und zweckmäßige, d. h. bequem lesbare Schriftformen wendet. Er glaubt einer künstlerischen Entwickelung zu dienen, wenn er schreibt: »Ornamentale Wirkung einerseits und Mitteilungszweck andererseits, das sind eben bei der Schrift oft Gegensätze [1]).« Er verschließt sich der Forderung des Mitteilungszweckes und erklärt z. B. an anderer Stelle: »Unsere Stumpfsichtigkeit gegen ornamentale Schrift entsteht besonders dadurch, daß wir beim Anblick blitzschnell lesen und dadurch die zweite Qualifikation: das Ornamentale übersehen [2]).« Ich bin der Ansicht, daß dieses »blitzschnelle Lesen« ein entschiedener Vorzug für jede Schrift sei; ich bin ferner der Ansicht, daß eine ganz hervorragende ornamentale Gestaltung noch lange nicht ein blitzschnelles Lesen ausschließen muß. Wird hier ein Gegensatz geschaffen, so muß überhaupt jede Hoffnung auf eine künstlerische Entwickelung unseres Schriftwesens aufgegeben werden. Die Wirklichkeit verlangt eben brauchbare Formen, und wenn man dem Künstler einzureden sucht, er habe es nicht nötig, sie zu schaffen, so wird der Könner mit seiner zweckmäßigeren Mache triumphieren. Larischs Begriff »ornamentale Schrift« erfordert noch eine nähere Erläuterung. Ursprünglich verstand Larisch hierunter Schriften, die etwa an Denkmälern, an Architekturwerken, vielleicht auch auf Buch- und Mappenumschlägen benutzt werden und denen schließlich als tektonische Glieder auch eine wichtige dekorative Aufgabe zufiel [3]). Damals fiel auch das Wort von der »brutalen Leserlichkeit«, gegen das in diesem Sinne wenig einzuwenden wäre. Später [4]) versteht er unter »ornamentaler Schrift« außer der »künstlerischen Schrift« auch noch die Druckschrift. Und damit springt er über auf ein Gebiet, wo diese sonst so wertvollen Anregungen Unheil und Verwirrung anrichten mußten. Bereits in seinem »Anti-Larisch« hat Kühl [5]) auf die Folgen dieses Mangels an konsequenter Haltung hingewiesen, wenn er ausführt: »Das Buch (Über Leserlichkeit von ornamentalen Schriften) handelt

---

[1]) Rudolf von Larisch, Über Leserlichkeit von ornamentalen Schriften, Wien 1904, S. 24.

[2]) Rudolf von Larisch, Die ornamentale Schrift im Verkehrsleben, Wien 1906, S. 3.

[3]) Rudolf von Larisch, Über Zierschriften im Dienst der Kunst, München 1899, S. 24.

[4]) Rudolf von Larisch, Die ornamentale Schrift im Verkehrsleben, Wien 1906, S. 3.

[5]) Gustav Kühl, Anti-Larisch, Archiv für Buchgewerbe 1905, S. 202.

Digitized by Google

zunächst, dem Titel entsprechend, von ornamentaler Schrift. Schon daß Larisch diese Sondergattung der Schrift heraushebt, daß er betont, nicht für alle Schriften könne es einen gleichmäßig gültigen Kanon der Leserlichkeit geben, schon das ist ein Verdienst; wir waren uns ja darüber einig, aber es ist nicht oft ausgesprochen und niemals ist der Unterschied grundsätzlich betont worden. Leider hat freilich Larisch selber diese sachliche Trennung nicht sein ganzes Buch hindurch beobachtet, sondern sich allmählich im Schreiben von seinem Temperament hinreißen lassen, auch alles, was er über die geläufigen Gebrauchsschriften auf dem Herzen hatte, über die Versalien, über Fraktur und Antiqua, über die Gefahren des Schnelllesens u. s. w., in einem Atem mit zum besten gegeben, so daß endlich ein Hexensabbat von unbewiesenen Behauptungen losgeht, der nur das eine Gute hat: zum Widerspruch und damit zu gründlicher Überlegung zu reizen.« Da Larisch niemals klipp und klar die hier notwendige Grenzlinie ziehen wollte, ja, wie schon bemerkt, sie später noch mehr verwischte, mußte er es erleben, wie seine gewiß in der besten Absicht gegebenen Anregungen durch die Arbeiten seiner Schüler und die Äußerungen seiner Anhänger widerlegt wurden. So lehrt Larisch aus dem Wunsche heraus, zu der elementarsten Konstruktion der Buchstaben vorzudringen, die Benutzung des Quellstiftes. Als feinsinniger und moderner Mensch hält er auch seine Schüler an, sorgsam auf ihre eigene Individualität zu achten, und weiterhin empfiehlt er jedem, sich beim Schriftschreiben des Werkzeuges zu bedienen, das seiner Eigenart am meisten entspricht. War es nun Zufall, daß er mitansehen mußte, wie so viele das einmal erlernte Schreiben mit dem Quellstift als ihre persönliche Ausdrucksweise erkannten und beibehielten, daß sie auf dieser Vorstufe zu der heute weit wichtigeren Verwendung der Rohrfeder auf Grund des gepflegten Persönlichkeitsbewußtseins stehen blieben und Leistungen in die Welt schickten, mit denen der Alltag, der nichts von den Rangstufenklassen der Schule weiß, sich weder abfinden konnte, noch wollte? Mitschuldig und doch machtlos zu sein, ist die bittere Tragik dieses pädagogischen Schauspiels, das sich hier entrollt. Ich weiß nicht, was Herr v. Larisch über die von Bruno Seuchter, einem seiner hervorragendsten Schüler, ausgestatteten Gedichte Walthers von der Vogelweide denkt, wenn er auch zwei Probeseiten in der 3. Folge der von ihm herausgegebenen »Beispiele künstlerischer Schrift[1])« abdruckt. Hier sind wirklich einheitliche Flächenwirkungen erzielt; den schweren, wirren Blattornamenten entsprechen schwere, wirre Typen, die bei aller Schönheit der ornamentalen Flächenwirkung

[1]) Rudolf von Larisch, Beispiele künstlerischer Schrift, 3. Folge, Wien 1906, XXXIII.

Digitized by Google

nur den einen Nachteil haben, daß sie niemand ohne die zwingendste Notwendigkeit zu entziffern sucht. Ein solches Buch wird man wahrscheinlich mit Genuß durchblättern, aber nur mit mühseliger Beklemmung durchlesen. Alle Achtung vor der künstlerischen Gesinnung, die sich hier betätigt; auf dem Irrweg mußte sie sich verlieren. So etwas gleicht dem Steine, der, einmal ins Wasser geworfen, immer weitere und weitere Kreise zieht. Man braucht daraufhin nur einmal die neue Folge von Petzendorfers »Schriftenatlas [1])« durchzublättern, um zu sehen, welche Kraftfülle in Knalleffekten verpufft wird. Waren die »Beispiele künstlerischer Schrift [2])« ursprünglich als agitatorisches Hilfsmittel, als revolutionäre Aufrüttelung und als das zügellose Aufbrausen frisch entbundener Kräfte hingenommen worden, so mußten sie doch verwirrend und gefährlich werden in dem Augenblick, wo die kritiklose Begeisterung sie als »Dokumente einer Künstlersehnsucht, welche als wertvolles Anschauungsmittel dem Suchenden viele Gestaltungsmöglichkeiten erschließt [3])«, pries. Sollten sie statt einer Aufrüttelung der Lauen und Gedankenlosen etwa schon als Erfüllung gedacht sein, so möchte man mit Wehmut bedauern, daß ein so reines Wollen, eine solche Fülle von frischen Anregungen und so heiße Bemühungen sich zwecklos und ziellos auszugeben suchen, daß sie, statt Strahlen auszusenden, als Irrlichter auch andere von ihrem Wege ablocken. Larisch hat das große Verdienst, alte Vorurteile an den Pranger gestellt und neue Gesichtspunkte gegeben zu haben; jetzt aber brauchen wir Taten, zweckmäßige, ernste Taten.

An dieser Stelle sei einmal auf den schroffen Gegensatz zwischen Werkschriften und Zierschriften hingewiesen. Wo die eine als Hilfsglied und Übermittlerin eines geistigen Gehaltes zurücktreten soll, ist die Zierschrift als Teil des dekorativen Schmuckes gedacht. Sie ist eigentlich eine Dekoration — die zugleich oder nebenbei etwas mitteilen kann. Wer dafür Grundsätze aufstellen wollte, würde nur erleben, daß sie mit jeder neuen Arbeit umgestoßen werden. Die Hand und die Phantasie des Künstlers stoßen morgen die Regel um, die heute so geschickt ausgeklügelt war.

Wir müssen uns klar bewußt werden, daß das Gestalten einer Werkschrift keineswegs lediglich »Empfindungssache« ist. Der rein verstandesmäßige Untergrund ist von so hervorragender Bedeutung, daß eine ganze Anzahl Schriften, deren Zeichnern man jedes künstlerische Empfinden absprechen kann, sich eine lange Zeit

[1]) L. Petzendorfer, Schriftenatlas, Neue Folge, Stuttgart 1903.
[2]) Rudolf von Larisch, Beispiele künstlerischer Schrift, Wien 1900, 1902 u. 1906.
[3]) Jos. Aug. Lux, Künstlerische Schrift, Die Fläche 1904, S. 81.

Digitized by Google

als tauglich behaupten konnte. Sie waren nicht gut, aber immerhin erträglicher als so manche individuelle Willkürlichkeit, und mochte sie sich auch, wie bei den Schriften von Paul Lang oder Richard Grimm, auf ein noch so feines Empfinden berufen. Beim Schaffen von 25 Zeichen, die in der unendlichen Menge von möglichen und nötigen Kompositionen harmonisch nebeneinander stehen sollen, ist so vieles zu bedenken, was nur bei einer ganz besonders veranlagten Natur an die Gefühlssphäre heranreichen dürfte.

In dem Auerschen (?) Buch heißt es schon: »Die Buchstabenschrift ist Sache des Verstandes, und wirkt wie die Wortsprache durch den Verstand[1])«. So wenig man sich für ein sinnloses Gestammel von schönen Lauten begeistern wird, so wenig wird man Buchstabenformen rechtfertigen können, die nur als schwarz-weiße Fleckwirkung gedacht sind.

Wer heute eine Gebrauchsschrift schafft, rankt sich mit seiner Leistung an eine Jahrhunderte alte und durch Jahrhunderte bewährte Kette an und sollte sich als Fortsetzer, Weiterentwickler und Vollender fühlen. Ernsthaften Leuten erscheint es doch mitunter recht komisch, wenn jemand, um ja etwas ganz Neues, ganz Beispielloses, Nochniedagewesenes zu erfinden, auf den reichen Schatz der Erfahrungen, die von zahliosen Geschlechtern gemacht worden sind, ganz verzichtet. Unsere bedeutendsten Schriftkünstler wie Hupp, Behrens oder Wieynk haben gerade bewiesen, daß nur durch eine Ausnutzung dieser verborgenen Fundgruben im Sinne unseres Zeitempfindens glückliche Lösungen zu erzielen sind. Mit diesen Namen ist schon gesagt, daß das Eindringen in das Wesen historischer Schriftformen noch lange nicht zu einem Kopieren führen muß. Vor solchen Torheiten bewahren uns heute glücklicherweise die verwässerten Nachahmungen älterer Typen, die das vergangene Jahrhundert in so großer Zahl hervorgebracht hat. Diese dringend notwendige verstandesmäßige Erkenntnis kann aber für den künstlerischen Gestalter nur die anatomische Grundlage sein. Den eigentlichen Lebenshauch wird die neue Schöpfung sicherlich aus seiner persönlichen Formensprache heraus erhalten. Sein Temperament, sein sinnliches Ausdrucksvermögen, seine ornamentale Begabung, allerdings gezügelt durch die Rücksicht auf die Forderungen und Erwartungen der Allgemeinheit, geben seiner Schrift den entscheidenden Zug. Je ausgeprägter die Persönlichkeit eines Schriftgestalters ist, umsomehr möge er bedenken, daß sein Werk nicht nur ihm, sondern der Mehrheit seiner Mitmenschen dienen soll, daß ja schon das Wort »Type« mit dem Begriff »typisch« eng verknüpft

[1]) Die Buchschriften des Mittelalters (Anonym), Wien 1852, S. 4.

Digitized by Google

ist. Er muß sich bescheiden und als Persönlichkeit in seinem Werk und zu Gunsten seines Werkes unsichtbar werden, wie in einem kleinen Aufsatz von Robert Breuer[1]) treffend dargelegt wurde. Im Kunstgewerbe bedeutet die Sachlichkeit mehr als die Persönlichkeit, die gerade dadurch zum Ausdruck kommen soll, daß sie sich unsichtbar macht. Jeder Gebrauchsgegenstand wird nur vollkommen sein, wenn er dem objektiven Ideal, dem Ideal des für den bestimmten Zweck gebrauchten Gerätes möglichst nahe kommt. Auch für das Schriftwesen muß das Ziel sein, diesem objektiven Ideal im höchsten Sinne zuzustreben. Auf die Künstler, aber auch auf die Einsicht der Künstler kommt es vor allem an. Bei der Überfülle von Erzeugnissen, die gegenwärtig alle Jahre auf den Markt geworfen werden, und bei der Unmenge von halbreifen Talenten, die sich auch hier schon betätigen, ist die Zahl der Arbeiten ziemlich nebensächlich, weit wichtiger ist die innere Güte, die anspruchslose aber angenehme, schlichte aber anheimelnde, unauffällig aber leicht lesbare Druckwerke ermöglicht. Die persönliche Note einer Schrift, die sich als Zukunftswert durchsetzen soll, wird nicht in der ornamentalen Aufdringlichkeit, sondern in ihrer sachlichen Gediegenheit liegen. Die Formel, die der Praktiker für diese Erkenntnis gefunden hat, lautet: »Lediglich die formale Schönheit eines Buchstaben, bei denkbar günstigem Anschluß an seinen Nachbar im Wort- und Satzbild, gibt den Maßstab für den künstlerischen Wert einer Schrift, die dabei als Ganzes klar und übersichtlich zu lesen sein muß[2]).«

Das nachbarliche Aneinanderschmiegen der Buchstaben, aus denen sich Wortbilder und schließlich der Druckspiegel ergeben, mußte für die Gestaltung von Schriftformen in dem Augenblick eine erhebliche Bedeutung erlangen, wo von dem Druckwerk eine einheitliche Gesamtwirkung verlangt wurde. Den einzelnen Buchstaben hat der Künstler in der Gewalt; aber er scheint hilflos zu sein gegenüber den endlosen Möglichkeiten ihrer Zusammenfügung. Er mag eine unendliche Menge von ornamentalen Folgen durchprobieren, die Zahl der weiteren Möglichkeiten bleibt trotzdem unbegrenzt. Und doch steht der Schriftkünstler ihnen keineswegs machtlos gegenüber, wenn er es versteht, seinen Typen Charakter zu verleihen. Diese Logik, die alle Formen durchstrahlt, wird zur sicheren, durch keinerlei Zusammensetzung zerstörbaren Grundlage, die der Schnur einer Perlenkette gleich sämtliche Zeichen fest aneinanderreiht. Durch die straffe Unterordnung

---

[1]) Robert Breuer, Die unsichtbare Persönlichkeit, Deutsche Kunst und Dekoration 1907, S. 242.

[2]) Heinrich Wieynk, Zur Einführung der »Trianon«, Frankfurt 1905.

Digitized by Google

sämtlicher Buchstabenformen unter ein Grundprinzip vermag der Schriftkünstler bis zu einem gewissen Grade die Harmonie der Druckwerke zu erzwingen, die mit seiner Type gesetzt sind. Es kommt dabei natürlich sehr darauf an, ob der Ausgangspunkt sachlich richtig gewesen ist, und ganz besonders, ob bei einer weitgehendsten Wahrung des gegebenen Zeichens eine Einheitlichkeit erzielt werden konnte. Ein Zeichner, der etwa eine besondere Vorliebe für schmale, steile Buchstaben hat, wird gegenüber den runden Buchstaben o, e und ähnlichen stets Schwierigkeiten zu überwinden haben, der andere, der mehr eine Neigung zum breiten, wohlräumigen Strecken der Buchstaben hat, wird stets die schmalen Formen eines i, f, l störend empfinden. Solche — ich möchte sagen: natürlichen Hindernisse müssen mit feinem Empfinden überwunden werden, damit nicht aus einem Druckspiegel ein ornamentaler Fremdkörper herausstarrt. Gerade die neueren Schöpfungen beweisen die Bedeutung dieser Seite, so daß man beinahe den Wert einer Schrift nach ihrem logischen Charakter ermessen kann.

Er wird letzten Endes immer dem künstlerischen Charakter der Hand entsprechen, die die Schrift gestaltet hat. Denn die Grundlage aller Druckschrift ist die Handschrift. Man darf heute wohl ohne Einschränkung erklären, das geometrische Konstruieren oder Zeichnen von Typen hat vollständig versagt. Was auf diesem Wege im vergangenen Jahrhundert versucht und ausgeführt wurde, ist klägliche Epigonenarbeit. Besonders viel Unheil richteten in diesen Köpfen die Berechnungen Albrecht Dürers an. Jene Mittelmäßigkeit, die sich auf den großen Meister berief, vergaß nur, daß Dürer seine Berechnungen an einer fertigen Schrift anstellte, um sich über ihre Formenverhältnisse klar zu werden. Unsere Schriftzeichner klammerten sich aber krampfhaft an das Schema, um daraus Neues zu schaffen. Sie konstruierten, zirkelten und rechneten; je mehr aber gemessen und gerechnet wurde, umso kläglicher war das tatsächliche Endergebnis. Dagegen gibt es keinen besseren Einwand als die Worte, die Goethe einst dem ähnlich arbeitenden Architekten entgegenschleuderte: »Hättest du mehr gefühlt als gemessen, wäre der Geist der Massen über dich gekommen, die du anstauntest, du hättest nicht so nur nachgeahmt, weil sie es taten und es schön ist; notwendig und wahr hättest du deine Pläne geschaffen und lebendige Schönheit wäre bildend aus ihnen gequollen [1].« Die geometrische Konstruktion hat völlig versagt, woraus wir folgern dürfen, daß glückliche Schriftformen mit der schreibenden Hand zu gewinnen sind. Ein historischer Rückblick lehrt das

[1]) Goethes Werke, Cotta 1894, Bd. 30, S. 147.

Digitized by Google

schon. Gutenberg und die Inkunabelndrucker wollten nichts als die mühsam geschriebenen Bücher durch ein mechanisches Verfahren bequemer herstellen. Schon aus Furcht vor dem Dämonen- und Teufelsglauben ihrer Zeit sollte nichts Abweichendes hergestellt werden. »Das Ziel der ersten Meister, welche Stempelschneider, Schriftgießer, Setzer und Drucker in einer Person gewesen sind, war bekanntlich auf die treue Wiedergabe der geschriebenen Vorlage gerichtet. Alle Eigentümlichkeiten der lebendig fließenden Schrift, das charakteristische Zusammenhängen der Buchstaben, Zusammengießen ganzer Wortteile und die üblichen Abkürzungen wurden, wie mühselig auch die Arbeit war, mit allem Fleiß und gewissenhaftester Beachtung der Vorlage wiedergegeben. Scriptor und Briefmaler arbeiten mit dem Drucker und besorgen die Fertigstellung des Buches. Initialen, sofern deren Ausführung nicht durch Druck geschehen konnte, Rubrizierung oder Liniaturen werden von der Hand des Schönschreibers beigetragen [1].« Zahlreiche Biegungen und Endigungen, die dünnen Aufstriche und fetten Abstriche unserer Buchstaben ergeben sich beim Schreiben von selbst. Natürlich hat sich das Verhältnis der Druckschrift zur Schreibschrift im Laufe der Zeit erheblich geändert. Während die technischen Fortschritte immer feinere und klarere Typen ermöglichen, sinkt das allgemeine Niveau der Handschrift, je mehr geschrieben wird. Die zierlich geschwungenen Züge der Kalligraphen und der Kupferstecher des 17. Jahrhunderts beeinflussen die Bildung leichter Kursivschriften; die haarfeinen Buchstaben, die die Lithographen des 19. Jahrhunderts bevorzugten, entsprechen jenen überzarten Typen, die erst in den letzten Jahren nicht mehr gebraucht wurden. Als weitere Grundursache für Formenveränderungen der Schrift weist Heinz König, selbst ein Schriftzeichner, mit Recht auf das flüchtige Schreiben hin [2]). Dabei ist ferner zu bedenken, daß die Schreibwerkzeuge sich in diesen vier Jahrhunderten technisch vervollkommnet und wesentlich verändert haben. Der harte, spröde Zug der Stahlfeder unterscheidet sich von der Geschmeidigkeit des Gänsekieles. Für den Schriftkünstler hat sich bis jetzt die zwischen beiden gelegene Art der Rohrfeder am meisten bewährt. »Der Zug des Schreibrohrs nämlich«, bemerkt Heinrich Wallau [3]), »ist der allen Schriftformen innewohnende und wesentlich mitbestimmende Faktor. Seine eigenartige Ausdrucksweise auf die Druckschrift auszudehnen, muß schon im Hinblick auf die Tatsache gerechtfertigt erscheinen, daß damit für die überwiegend größte Zahl

[1]) Heinrich Wallau, Ästhetik der Druckschrift, Mainz 1885, S. 2.

[2]) Heinz König, Wie entstehen Schriftformen? Archiv für Buchgewerbe 1903, S. 453.

[3]) Heinrich Wallau, Ästhetik der Druckschrift, Mainz 1885, S. 3.

Digitized by Google

von Schriften ein fester Standpunkt gewonnen sein wird.« Ich möchte lediglich die hervorragenden und anerkannten Vorteile dieses Schreibwerkzeuges betonen, ohne damit das Vorurteil zu nähren, daß eine neue Schrift unbedingt mit der Rohrfeder geschrieben sein müsse. An derartigen haltlosen Dogmen krankt unsere Typographie nur zu sehr. In diesem Falle wäre schon die vorzügliche von Otto Eckmann mit dem Pinsel geschriebene Schrift die beste Widerlegung. Es kommt in der Tat doch nur auf das Ergebnis an, und wer kann sagen, wohin ein neuer unbetretener Weg führen wird. Jedenfalls soll man unter keinen Umständen Entwickelungsmöglichkeiten dem Dogma zuliebe schon im Keime ersticken.

Genau so erscheint das so oft ausgesprochene Verlangen, eine Druckschrift müsse den Charakter der Handschrift wiederspiegeln. Will man etwa den riesigen technischen Prozeß, der zwischen der geschriebenen Vorlage und der druckfertigen Type liegt, wegleugnen? Die langsame und wohlüberlegte Gestaltung klärt ja schon den handschriftlichen Zug ab. Und kann man es einem Gestalter ernstlich verdenken, wenn er den Anforderungen der Technik, der formalen Schönheit und der erhöhten Brauchbarkeit entgegenkommt? Wir haben ja gar nicht den Ehrgeiz, in unseren Druckwerken geschriebene Vorbilder zu kopieren oder zu imitieren. Wenn das einmal versucht wird, wie in den »Küssen des Johannes Secundus« (geschrieben von Heinrich Wieynk)[1]) oder in Heinrich Vogelers »Dir« (geschrieben vom Verfasser)[2]), gilt das als besonders bemerkenswerte Ausnahme, die durch den Inhalt begründet war. Abgelöst von dem praktischen Beispiel werden auch hier keine greifbaren Grenzen gezogen werden können.

In den Betrachtungen dieser Art steckt immer der Anreiz, sie an der Hand der vorliegenden Erzeugnisse einer praktischen Nachprüfung zu unterziehen. Und so mag in einem zweiten Teile der Versuch gemacht werden, unsere künstlerischen Schriften, die die Signatur ihres Gestalters tragen, in einer knappen Übersicht zusammenzufassen[3]).

Die beträchtliche Zahl der beachtenswerten Leistungen, die diese junge Bewegung in Deutschland bereits hervorgebracht hat, wird erst verständlich durch die gleichzeitigen Bemühungen um eine künstlerische Buchausstattung. Ein aufnahmefähiger und aufnahmewilliger Boden war damit vorhanden, was naturgemäß Schriftgießereien und

[1]) Insel-Verlag 1906.

[2]) Insel-Verlag 1899.

[3]) Ich folge hier im wesentlichen meinem Aufsatz: »Die deutschen Schriftkünstler der Gegenwart« (Börsenblatt für den deutschen Buchhandel 1908, Nr. 111), da bis jetzt noch kein Anlaß zu einer Änderung dieser Ausführungen vorliegt.

Digitized by Google

Schriftkünstler ermutigen und anspornen mußte. Selbstverständlich blieben dieser ganzen Entwickelung auch die Geburtswehen nicht erspart. Es wird uns wohl selten wieder auf einem Gebiet der angewandten Kunst ein Schauspiel ähnlich dem mitunter fanatisch geführten Kampf um die Eckmann- und Behrensschrift geboten werden. Und selten werden wir wohl auch einen so schnellen Sieg mit allen seinen befruchtenden Folgen beobachten können. Doch es wird für unsere Betrachtung notwendig sein, noch um einen Grad weiter zurückzugreifen, wo die Entwickelungskurve einsetzt mit dem Nestor unserer gegenwärtigen Schriftkünstler: Otto Hupp.

Bei einem Künstler, der nicht das Temperament besitzt, Mauern einzureißen und Wegzäune zu überspringen, wird man nie zwecklos fragen, wo sein Ausgangspunkt gelegen war. Denn alles ist hier Entwickelung — fortschreitende, folgerichtige Entwickelung. Hupp ist in einer Zeitstimmung aufgewachsen, wo man aus Mangel an Stil das Heil in den Stilen der Vergangenheit sah, und er ist in eine Zeit hineingewachsen, die mit aller Vergangenheit brechen wollte, um zu einem eigenen Stil zu kommen. Er suchte über die so jäh gähnende Kluft hinwegzugleiten und durch ein fanatisches Vertiefen in die Formensprache gewesener Jahrhunderte zu einer ihm persönlich eigenen Ausdrucksweise zu gelangen. Während so viele in ihre Kunst die Natur — durch ein Temperament gesehen — zwingen wollten, glaubte er durch sein Temperament die Ausdrucksweise der Renaissancemenschen oder der Gotiker sehen zu können. Und ein Einfühlen in diese Formenwelt führte ihn auf den Weg, wo ihm die großen Erfolge beschieden waren. Bei der Herausgabe der bei E. J. Genzsch in München geschnittenen »Alphabete und Ornamente«[1]) erklärte der nach außen sonst so Wortkarge: »Anfänglich beabsichtigte ich nur, einige der reizenden alten Alphabete den Forderungen unserer Zeit entsprechend umzugestalten und fehlende Buchstaben zu ergänzen; so entstand ein Teil dieser Blätter. Dann begann ich selbst zu komponieren und erzeugte die übrigen.«

Es ist die Methode, die ihn schließlich zu seinen Schriftschöpfungen führte. Er dringt auch hier mit zäher Energie in bewährte Grundformen ein, bis ihm auf einmal etwas Neues lebendig geworden ist. Als im Jahre 1901 die umsichtige und rührige Gießerei von Genzsch und Heyse in Hamburg die »Neu-deutsche-Schrift« herausbrachte, war jedenfalls die einzige Tat geschehen, die den charakterlosen Unwert aller jener — historisch echten — typographischen Schwächlichkeiten aufzudecken vermochte. Neben all diesen epigonenhaften Nach-

[1]) München 1883, Verlag Fr. Bassermann.

Digitized by Google

bildungen stand auf einmal etwas Echtes. Diese Schrift war auf einen schmalen Kegel gesetzt und so etwas fett geraten. Das Gestaltungsprinzip war hier, den Buchstaben in den Rahmen eines länglichen Rechtecks oder vielmehr eines von links nach rechts emporgestreckten Rhomboids zu stellen. Um die Schwärze der schweren Vertikalen zu mildern, wurde versucht, überall lichte Zwischenräume zu schaffen. Da dem Schriftcharakter entsprechend keine Ausdehnung in horizontaler Richtung möglich war, mußte ein Emporstrecken der kleinen Zwischenräume bei den Buchstaben b, p, g, d und ähnlichen erfolgen. Während das S durch eine geschickte Auseinanderreckung in diesem Charakter gehalten ist, springt auf einmal das s heraus. Man könnte sich sehr leicht die von links nach rechts emporlaufenden Abstriche an den Buchstaben t, f wegdenken, allein es erscheint doch, daß sie gerade bei dieser Schrift als angenehm zierender Reichtum wirken.

Dieser Hand entstammt noch eine zweite großgeartete Schriftschöpfung: die Liturgisch. Es darf nicht verkannt werden, daß ein ganzes, weites Gebiet unseres Druckwesens seiner rechten Ausdrucksform ermangelte, daß der Faktor vergeblich seine Musterbücher durchblättern mußte, wenn er einen sakralen, würdevoll ernsten Satz herzustellen hatte. Alle die Bibeln, Gesang- und Gebetbücher, Haussegen, Konfirmationszettel oder Gedächtnisblätter wurden in einer Form dargeboten, die mehr weltlicher Schnellfertigkeit als der weihevollen Würde ihres eigentlichen Gehaltes entwachsen zu sein schien. Es darf daher als ein kulturelles Verdienst bezeichnet werden, wenn die Schriftgießerei von Gebr. Klingspor in Offenbach mit klarem Blick für das Notwendige sich mit dem Künstler an die Schaffung einer solchen Schrift machte, der in Deutschland wie kein anderer hierzu befähigt erschien. Und man darf wohl behaupten, daß in unserer Zeit niemand ein größeres sakrales Druckwerk herstellen kann, ohne sich mit dieser Huppschen Leistung auseinanderzusetzen. Eine solche Schrift wird nicht nach dem Grade ihrer schnellen Lesbarkeit zu bewerten sein. Wesentlich ist gerade hier, daß die Type den Leser zwingt, in ruhiger, feiertäglicher Gelassenheit den gehaltreichen Text in sich aufzunehmen. Ein mystischer Stimmungszauber, wie er uns in den durch figurenreiche Fenster erhellten gotischen Kirchenräumen erfaßt, mag ein solches Satzbild umschweben. Ist in diesem Sinne die »Liturgisch« für uns lebendig geworden, so liegt das an der Natur des Künstlers, der fähig war, Gefühle, die in der Brust eines in sein Schreibwerk verliebten Mönchs jauchzten, in den stahlharten Stil eines Maschinenzeitalters umzusetzen.

Wenn die »Neudeutschen Schriften« von Hupp die erste reformatorische Tat gewesen sind, so war die von der Rudhardschen

Digitized by Google

Gießerei (jetzt Gebr. Klingspor) geschnittene »Eckmann« die revolutionäre Tat. Da wurden einmal Fenster eingeschmissen, Türen aufgebrochen, und kostbar frische Luft durchwehte das Druckgewerbe. Es sind in diesen Jahren viel gute und viel unnütze Worte für und wider Otto Eckmann geschrieben worden. Meist spielen die Gegner mit einer in der Verlegenheit gesuchten Voreingenommenheit, indem erklärt wird, eine Schrift müsse mit der Feder gezeichnet sein. Bedenkt man aber, welchen stählernen Weg ein Buchstabe von dem gezeichneten Vorbild bis zur fertig gegossenen Type zu machen hat, so muß doch fast von selbst die Einsicht kommen, daß sein technischer Charakter ganz wo anders liegt. Die »Eckmann« war für die Typographie das nämliche wie die naturalistische Richtung der Zola, Ibsen, Tolstoi für die dramatische und epische Literatur oder die Sezession in unserer Malerei. Auch sie war etwas völlig Traditionsloses, noch nie Dagewesenes, noch nie Erhörtes. Und wie viel luftige Schaumblasen dieses gärenden Mostes auch zerplatzen mußten, dieses grüne Jung-Deutschland hat doch so mancherlei geleistet, das als Pfeilerstück für das Fundament einer neudeutschen Kultur seinen Platz finden konnte. Auch diese Schrift, die mit dem Pinsel so temperamentvoll flott und doch mit so viel technischem Ernst hingeworfen ist, gehört hierzu. Weitere Worte über ihren Wert müßten heute eigentlich müßig erscheinen. Es mag nur an die Bemerkungen des leider so früh verstorbenen und bis heute nicht ersetzten Schriftkenners Gustav Kühl erinnert werden: »Nur mit dem Pinsel vermochte er den Buchstaben jene weiche, pflanzenartig gedehnte und sich biegende Linie zu schenken, die seiner ganzen Ornamentik eigen ist. Dadurch hat sich die ‚Eckmann' weiter von den herkömmlichen Schriften entfernt als irgend eine andere. Eine eigentliche ‚Pinselschrift' ist sie indessen nicht: sie ist mit dem Pinsel nicht geschrieben wie die chinesische — das hätte noch weiter abseits treiben müssen —, sondern gemalt und findet ihre nächsten Verwandten in den Initialen spätmittelalterlicher Handschriften. Wie diese hat sie eine Neigung, breit über die Ufer zu laufen, und wie dort ist es nur die starke künstlerische Einsicht ihres Schöpfers gewesen, die sie eindämmte und in die Formen einer eigenen Schönheit preßte [1]).«

Es ist einleuchtend, daß die »Eckmann« der anderen, so stark unserem Zeitgefühl entwachsenen Schrift, der »Behrens« den Boden bereitete. In ihr ist jene rauhere Seite unserer Kultur zusammengedrängt. Der eisenstarre Geist unserer Ingenieure, die Eisenkonstruktionen von Riesendimensionen aufzurichten vermögen, die die Gewalt

[1]) Gustav Kühl, Zur Psychologie der Schrift. Offenbach 1901, S. 18.

Digitized by Google

über blitzschnelle Autos, sausende elektrische Bahnen, prustende Kriegsdampfer und nun auch lenkbare Luftschiffe in unsere Faust gelegt haben, ist in den Lettern dieser Schrift schneidenhart zur Erstarrung gebracht. Trotzdem die »Behrens« (die ebenfalls von der Rudhardschen Gießerei geschnitten und im Jahre 1901 herausgebracht worden ist) auf der guten Grundlage altbewährter Formen entwickelt wurde, wird man den Charakter ihres Gestalters und unseres Zeitalters immer wieder machtvoll hindurchspüren. Es sind auch hier keine Worte mehr nötig, selbst der einfache Setzer in einer winzigen Quetsche kennt die längst zu Schlagworten gewordenen Namen Eckmann und Behrens und versteht hierunter — etwas historisch Bewährtes.

Vor einigen Monaten hat nun die Schriftgießerei von Gebr. Klingspor eine neue »Behrens-Kursiv«-Schrift herausgegeben. Urteile von berufener Seite über diese Schöpfung liegen noch nicht vor. Und wo einmal der Bann des Schweigens gebrochen worden ist, geschah es mit sichtlicher Zurückhaltung. Zunächst erschien es erstaunlich oder fast beängstigend, wie die schroffe, harte, herbe Natur dieses Künstlers sich in der kurzen Zeit seines Düsseldorfer Aufenthaltes so gewandelt haben sollte, daß er der geeignete Gestalter einer doch immerhin leichtflüssigeren, graziöseren Kursivschrift geworden wäre. Allein derartige Besorgnisse schienen trotz der vorliegenden Kursivprobe unbegründet zu sein. Es ist selbstverständlich, daß ein Mensch mit dem hohen künstlerischen Verantwortlichkeitsgefühl eines Peter Behrens nicht im stande ist, eine Arbeit von minderem Wert herauszugeben oder gutzuheißen. Es ist auch selbstverständlich, daß ein Künstler dieses Grades selbst bei einer Aufgabe, die ihm weniger lag, noch so viel Neuartiges und Anregendes zu geben vermag, daß viele in hellem Entzücken auflodern werden. Allein es wäre ein Verbrechen an dem Gestalter, wenn man an seine Arbeit eben den Maßstab anlegen wollte als an das schnell vergessene Erzeugnis einer Begabung dritten oder gar vierten Ranges. So und nicht höher aber hat ihn z. B. Wilhelm Niemeyer[1]) in seinem an krauser Begeisterung reichen Flugblatt eingeschätzt. Es kann nicht geleugnet werden, daß der Ausgangspunkt der Behrens-Kursiv die ursprüngliche Behrens war. Es galt hier eine starre, spröde Type elegant und leichtflüssig zu machen — ein zäher Kampf in sich widerstreitender Kräfte, in dem nur die ungeheure persönliche Wucht eines Peter Behrens obsiegen konnte. Ein anderer wäre zweifellos an dem inneren Gegensatz dieser beiden Prinzipien gescheitert. Man muß einmal vergleichen, wie ein M, N, W schief gelegt und durch An-

[1]) Wilhelm Niemeyer, Schriftschönheit im Druck. Offenbach 1908.

Digitized by Google

hängung eines schnörkelhaften Ansatzes beweglicher gemacht wurde. Oder man sehe, wie er das S an den Knickstellen ausgefeilt und so seiner Starrheit entkleidet hat. Auch bei den B, L oder e, n, u wird man ähnliche Beobachtungen machen und es kann einem nicht entgehen, daß bei der Ligatur ch das c im Vergleich zum h allzu bauchig geraten ist, daß das ursprünglich so straff geschlossene h in der Wandlung zur Kursiven mit den zwei unglücklich nach links unten heraushängenden Spitzen seinen Wohllaut eingebüßt hat. Wenn hier so mancherlei gequält erscheint, so spürt man in dem Ornamentschmuck wieder die Klaue des Löwen. In diesen Leisten, Wellen, Schleifen, Ringen und Kreisen steckt wirklich eine Anmut, die als Bereicherung unseres Akzidenzschmuckes zu begrüßen ist.

Das Jahr 1900 brachte in dem amtlichen Hauptkatalog des Deutschen Reiches für die Pariser Weltausstellung noch eine von Georg Schiller für die Reichsdruckerei geschnittene Type. Schiller ist technischer Fachmann; er hat seine Schrift selbst geschnitten und wir finden, daß er in erster Linie auf Erleichterungen bei der Herstellung bedacht war. Wo sonst dem Federzug entsprechend Rundungen vorhanden waren, wie z. B. beim D, G, P, a, e, s, p sucht er gerade Linien und kantige Ecken zu schneiden. Mitunter, wie beim J, M und mehr noch beim W wird er etwas absonderlich. Die Verteilung von lichten Räumen zwischen den fetten Vertikallinien geschah weniger im Hinblick auf ein Wortbild als auf das Aussehen des einzelnen Buchstaben. Welch kraftvoller Kern schließlich doch in dieser Typengestaltung steckte, zeigt ihre Benützung von — anderen Schriftschöpfern. Schiller selbst hat später noch für C. F. Rühl in Leipzig eine Antiqua und eine recht gefällige Kursiv geschaffen. Diese Gießerei gibt eben von ihm eine weitere Type: die »Neuwerk« heraus, die in ihrem Charakter stark mit der Schillerschen Type für die Reichsdruckerei verwandt ist und deren Vorzüge besitzt. Auch hier zeigt sich eine gewisse, persönliche Herbheit. Mitunter — besonders bei den Versalien S, D, Z, K oder J — ist der gerade Linienfluß durch ein knotenartiges Anschwellen einzelner Ansätze durchbrochen.

Eine achtbare Leistung liegt weiter in der »Walthari« von Heinz König (Gebr. Klingspor) vor. König hat das Verdienst, einem guten Werksatz nachzustreben, wenn er sich auch besonders in den Versalien bisweilen ohne eigentliche Ursache sonderbare Fügungen erlaubt. Man wird ihn vermutlich auf Grund der anderen für Klingspor gezeichneten Schriften am richtigsten als einen der Gießerei attachierten Mitarbeiter einzuschätzen haben und ihm im Hinblick auf die an anderer Stelle in gleicher Weise entstandenen Erzeugnisse nicht die gebührende Anerkennung versagen. Eine ältere, wenngleich auch

Digitized by Google

heute noch sehr brauchbare Schrift ist ferner die von ihm für Genzsch und Heyse geschaffene »Römische Antiqua«.

Eine kleine Anzahl anderer Künstler, wie Paul Lang (Schriftgießerei Flinsch), Richard Grimm (Otto Weisert) und Paul Bürck (D. Stempel) haben sich, angelockt von den Erfolgen der Kollegen oder veranlaßt durch das ziemlich ergebnislose Preisausschreiben einer angesehenen kunstgewerblichen Zeitschrift, zu Schriftschöpfungen verleiten lassen, die mehr das Produkt einer Laune oder einer aufflackernden Begeisterung bleiben mußten. Lang, der in seinem Vorwort mit selbstherrlichem Pathos alles Gewordene verwerfen möchte, hat nur Typen ersonnen, die wie stachlige Gräten aus dem Schriftspiegel starren; Grimm wagt ein Spiel mit einem Gewirr von Zacken, Kanten und Floskeln, und Bürck, der sonst als ernster Künstler so viel Achtung genießt, wollte wohl auch nur einmal typographisch auffallen. Die Praxis hat diese Seitensprünge abgelehnt und so tüchtige Künstler vor Danaidenaufgaben bewahrt, die doch ohne Ergebnis geblieben wären.

Von der von Max Fröhlich entworfenen »Bauernschrift« (A. Numrich & Co.) wäre vielleicht zu sagen, daß sie sich auffallend und originell, allerdings auf Kosten der Gefälligkeit, präsentiert.

Es war schon bei der Huppschen »Neudeutsch« von der allgemein fördernden Umsicht der Schriftgießerei Genzsch und Heyse gesprochen. Mit der Grasset-Antiqua hat sie bei einer sonst so starken Neigung zu englischen oder amerikanischen Schriften dem deutschen Druckgewerbe eine gediegene französische Leistung zugänglich gemacht. Die in ihrem Haus von Friedrich Bauer geschnittene »Nordische Antiqua«, mit der unter anderem auch die schöne Chronik zum 75jährigen Jubiläum der Anstalt gedruckt wurde, konnte sich als Werkschrift erfolgreich einführen, weil sie bei aller Sparsamkeit durch die Verteilung der lichten Räume zwischen den schwarzen Linien eine gewisse Wohlräumigkeit besitzt. Das Auge fólgt der Zeile von rechts nach links und sucht in dieser Sehrichtung Wortbilder zu erhaschen. Buchstaben wie a, e, m, n, u, h entsprechen solchen optischen Anforderungen und die Versalien sind von gleicher Art.

Zahlreiche, doch meist vollständig verfehlte Versuche zur Erlangung einer eleganten und harmonischen Schreibschrift fanden ein glückliches Ende in der von Heinrich Wieynk geschaffenen »Trianon«. Die Bauersche Gießerei in Frankfurt hat das Verdienst, unserer Zeit die Kursive übermittelt zu haben, die, aus einer reinen künstlerischen Gesinnung und ernsten technischen Erfahrung entstanden, das Qualitätsgefühl in der Druckkunst vertiefen dürfte. Wieynk hat nicht das Temperament wild gewordener Revolutionäre, aber auch nicht die

Digitized by Google

Sorglosigkeit jener mit keinem Vorwissen belasteten, originellen Neuschöpfer. In Wieynks Natur paart sich ein Stück strengen, ernst forschenden Gelehrtentums mit dem Geschmack einer sicheren handwerklichen Begabung. So war ihm für seine »Trianon« der selbstverständliche Ausgangspunkt jene Periode, wo eine galante, graziöse, zierliche und kokette Lebensauffassung dem gesellschaftlichen Dasein Rhythmus verlieh. Der graphische Niederschlag dieser so wohlig prickelnden Sinnlichkeit, der uns aus den Kupferstichen des 18. Jahrhunderts bekannt ist, enthält die Elemente, aus denen eine Kursivschrift leichtflüssig erwachsen konnte. Die Linienführung verläuft durchweg, einsetzend mit einem kleinen Halbkreisbogen, in einer leichten Schwingung von rechts oben nach links unten. Mitunter ist dieser Zug durch kleine emporstrebende Abstriche gemildert oder vielmehr bereichert. Das charakteristische Zeichen für die ganze Art der Gestaltung ist wohl das H und schließlich auch das h. Jene Abstriche haben das m und n vor dem üblichen Hinken des letzten Vertikalstriches bewahrt. Bei einer Anzahl Versalien, die besonders beigegeben werden, konnten hier dem ursprünglichen Federzug folgend angenehm bereichernde Verschnörkelungen gebildet werden, die man bei einer Zierschrift freundlich aufnimmt. Wieynk mußte zu einer solchen klaren Lösung gelangen durch jene eindringliche Vertiefung in die Schreibschriften der Kupferstecher. Die dort vorhandenen Wortbilder hat er seziert, in einzelne Buchstaben zersägt und auf der Grundlage dieses anatomischen Materials dann selbständig bewegliche Lettern gestaltet, die sich den mannigfaltigen Bedürfnissen des Setzers entsprechend aneinanderschmiegen. In vortrefflichster Klarheit wurde dieser Werdeprozeß von G. Kühl[1]) analysiert: »Wieynk wollte seiner Drucktype den deutlichen Charakter des Schreibzugs geben; insofern geht er mit in der Richtung der modernen deutschen Schriftmeister Schiller, Hupp, Behrens u. s. w., denen gleichfalls die Logik des natürlichen Entstehens einer Schrift das Prinzip für ihre Formung im einzelnen reichte. Während nun aber jene Künstler unsere Druckschriften oder ihre mittelalterlichen Vorbilder, die Buchstaben gekänzelter Handschriften vornahmen, die von vornherein eine gewisse Monumentalität, etwas Drucktypenmäßiges mitbrachten, suchte Wieynk in echten Kursiven, wie er sie namentlich in Stichen des 18. Jahrhunderts fand, seine Muster: so wurde seine Schrift einer wirklichen Handschrift ähnlich. Sein Verdienst ist, die Formen dieser Schriften, die natürlich fast nur in zusammenhängenden Wortgefügen vorlagen, als Buchstabentypen individualisiert zu haben, denen jede, trotzdem,

[1]) Gustav Kühl, Trianon, Archiv für Buchgewerbe 1905, S. 429.

Digitized by Google

daß man den Federansatz deutlich sieht, für sich stehen und wie eine andere Drucktype betrachtet und behandelt werden will. Die Lösung seiner Aufgabe ist ihm gelungen, leicht gelungen, weil er sein Problem sah.« Dieses Sehen des Notwendigen und Wichtigen, diese klare Erkenntnis der künstlerischen und handwerklichen Aufgaben wird als Grundlage aller gedeihlichen Entwickelung zu schätzen sein.

Diesen kursiven Charakter hat auch die von Wieynk ebenfalls für die Bauersche Gießerei geschaffene Reklameschrift »Belvedere«. Selbstverständlich ist der zierliche Federzug hier einer breiten Geschlossenheit gewichen. Es galt, mit dieser auf schmalen Kegel gesetzten steileren Type in die Augen springende Schriftbilder zu schaffen. Und die Anwendungen zeigen, daß in einer genügend lichten Fläche eine kräftige Reklamewirkung erreichbar ist.

Außer der sogenannten »Insel-Kursiv«, in der er die »Küsse des Johannes Secundus« (Insel-Verlag 1906) niedergeschrieben hat, zeichnete der Künstler noch für Wilhelm Woellmers Schriftgießerei eine Antiqua. Man hat diese Schöpfung zuweilen mit der Grasset-Antiqua zu vergleichen gesucht — was mit Recht geschehen ist, wenn es sich um die Qualitätswertung handelte. Im Charakter weisen beide Schriften aber erhebliche Unterschiede auf. Wieynk erstrebt eine viel herbere Geschlossenheit, wo Grasset eine rundliche Weichheit bevorzugt. Man vergleiche nur einmal daraufhin die Versalien (die zwar nicht von Grasset selbst stammen) A, H, G, M, R oder die Gemeinen a, c, f, p, r. Es wäre sicherlich ein müßiges Beginnen, Rangstufen hier abmessen zu wollen; die ernste Gediegenheit der Wieynkschen Sachlichkeit spricht auch aus dieser Type.

Etwas müde, kaum interessant und wenig deutlich erscheint die ebenfalls von der Bauerschen Gießerei herausgegebene »Barlösius-Gotisch«, die weder Ersatz, noch Verbesserung vorhandener gotischer Schriften gewesen ist.

Der als Graphiker hochgeschätzte H. Bek-Gran hat kürzlich bei D. Stempel eine neue Schrift erscheinen lassen, bei der anscheinend der Schnitt nicht ganz dem Vorbilde des Künstlers entspricht. Ein Vergleich mit dem Schriftcharakter, den Beck-Gran auf einer Anzahl graphischer Arbeiten zeigt, legt dies wenigstens nahe. Beck-Gran hat eine besondere Vorliebe, die Versalien mit einer überflüssigen, dünnen Vertikalen und einem Dornensatz zu belasten. Auch er versucht, wie beim a, c, o, s, Rundungen möglichst durch Kanten und Gerade zu ersetzen, durchbricht aber das Prinzip bei den gewiß nicht schlecht geratenen b oder z.

Das vielbewegte Bild einer solchen Überschau zeigt schließlich in seinem Hintergrund das gleiche Kolorit wie die gesamte kunstgewerb-

Digitized by Google

liche Entwickelung unserer Zeit. Farben sprühen auf von berückender Glut und Gewalt, und zuweilen vermißt man doch die wohlausgeglichenen Schattierungen und harmonischen Nuancierungen. Starke Kräfte sind schon vorhanden, wenn sich einzelne auch zügellos, sprunghaft ausgeben. Vielleicht sind es gar nicht einmal die Ergebnisse, sondern der neue Wille, den wir heute in erster Linie zu schätzen haben. Es zeigt sich auch auf diesem besonderen Gebiete eine starke Unzufriedenheit mit den vielen charakterlosen Gebilden. Eine Unzufriedenheit, die nicht ermüdend lähmte, sondern frische, tatenfrohe Kräfte ermutigte und anspornte. Und warum sollten diesen ernsten Bemühungen die Früchte versagt bleiben?

Digitized by Google

Beispiele:

Die Zukunft unserer Industrie wird mit davon abhängen, ob wir entschlossen und im Stande sind, der nächsten Generation eine sorgfältige künstlerische Erziehung des Auges und der Empfindung angedeihen zu lassen. Bisher haben wir nur für die Ausbildung von Künstlern gesorgt.

Alfred Lichtwark.

Neu-Deutsche Schrift. (Genzsch & Heyse. Hamburg.)

Die Zukunft unserer Industrie wird mit davon abhängen, ob wir entschlossen und im Stande sind, der nächsten Generation eine sorgfältige künstlerische Erziehung des Auges und der Empfindung angedeihen zu lassen. Bisher haben wir nur für die Ausbildung von Künstlern gesorgt. Alfred Lichtwark.

Liturgisch *). (Gebr. Klingspor. Offenbach.)

Die Zukunft unserer Industrie wird mit davon abhängen, ob wir entschlossen und im Stande sind, der nächsten Generation eine sorgfältige künstlerische Erziehung des Auges und der Empfindung angedeihen zu lassen. Bisher haben wir nur für die Ausbildung von Künstlern gesorgt. Alfred Lichtwark.

Eckmann-Schrift. (Gebr. Klingspor. Offenbach.)

Die Zukunft unserer Industrie wird mit davon abhängen, ob wir entschlossen und im Stande sind, der nächsten Generation eine sorgfältige künstlerische Erziehung des Auges und der Empfindung angedeihen zu lassen. Bisher haben wir nur für die Ausbildung von Künstlern gesorgt. Alfred Lichtwark.

Behrens-Schrift. (Gebr. Klingspor. Offenbach.)

*) Diese Schrift weist gemäß ihres dekorativen Charakters in den verschiedenen Graden abweichende Nuancen auf, wie das Initial D (5 Cicero) zeigt.

Digitized by Google

Die Zukunft unserer Industrie wird mit davon abhängen, ob wir entschlossen und im Stande sind, der nächsten Generation eine sorgfältige künstlerische Erziehung des Auges und der Empfindung angedeihen zu lassen. Bisher haben wir nur für die Ausbildung von Künstlern gesorgt. Alfred Lichtwark.

Behrens-Kursiv. (Gebr. Klingspor. Offenbach.)

Die Zukunft unserer Industrie wird mit davon abhängen, ob wir entschlossen und im Stande sind, der nächsten Generation eine sorgfältige künstlerische Erziehung des Auges und der Empfindung angedeihen zu lassen. Bisher haben wir nur für die Ausbildung von Künstlern gesorgt. Alfred Lichtwark.

Schiller-Schrift der Reichsdruckerei. (Berlin.)

Die Zukunft unserer Industrie wird mit davon abhängen, ob wir entschlossen und im Stande sind, der Generation eine sorgfältige künstlerische Erziehung des Auges und der Empfindung angedeihen zu lassen. Bisher haben wir für Ausbildung von Künstlern gesorgt. Alfred Lichtwark.

Rühlsche Kursiv. (C. F. Rühl. Leipzig.)

Die Zukunft unserer Industrie wird mit davon abhängen, ob wir entschlossen und im Stande sind, der Generation eine sorgfältige künstlerische Erziehung des Auges und der Empfindung angedeihen zu lassen. Bisher haben wir für Ausbildung von Künstlern gesorgt. Alfred Lichtwark.

Rühlsche Antiqua. (C. F. Rühl. Leipzig.)

Die Zukunft unserer Industrie wird mit davon abhängen, ob wir entschlossen und im Stande sind, der nächsten Generation eine sorgfältige künstlerische Erziehung des Auges und der Empfindung angedeihen zu lassen. Bisher haben wir nur für Ausbildung von Künstlern gesorgt. Alfred Lichtwark.

Neuwerk. (C. F. Rühl. Leipzig.)

Digitized by Google

Die Zukunft unserer Industrie wird mit davon abhängen, ob wir entschlossen und im Stande sind, der nächsten Generation eine sorgfältige künstlerische Erziehung des Auges und der Empfindung angedeihen zu lassen. Bisher haben wir nur für die Ausbildung von Künstlern gesorgt. Alfred Lichtwark.

Walthari. (Gebr. Klingspor. Offenbach.)

Die Zukunft unserer Industrie wird mit davon abhängen, ob wir entschlossen und im Stande sind, der nächsten Generation eine sorgfältige künstlerische Erziehung des Auges und der Empfindung angedeihen zu lassen. Bisher haben wir nur für die Ausbildung von Künstlern gesorgt. Alfred Lichtwark.

Römische Antiqua. (Genzsch & Heyse. Hamburg.)

Die Zukunft unserer Industrie wird mit davon abhängen, ob wir entschlossen und im Stande sind, der nächsten Generation eine sorgfältige künstlerische Erziehung des Auges und der Empfindung angedeihen zu lassen. Bisher haben wir nur für die Ausbildung von Künstlern gesorgt. Alfred Lichtwark.

Lang-Schrift. (Schriftgießerei Flinsch. Frankfurt a. M.)

Die Zukunft unserer Industrie wird mit davon abhängen, ob wir entschlossen und im Stande sind, der nächsten Generation eine sorgfältige künstlerische Erziehung des Auges und der Empfindung angedeihen zu lassen. Bisher haben wir nur für die Ausbildung von Künstlern gesorgt. Alfred Lichtwark.

Bürck-Schrift. (D. Stempel. Frankfurt a. M.)

Digitized by Google

Die Zukunft unserer Industrie wird mit davon abhängen, ob wir entschlossen und im Stande sind, der nächsten Generation eine sorgfältige künstlerische Erziehung des Auges und der Empfindung angedeihen zu lassen. Bisher haben wir nur für die Ausbildung von Künstlern gesorgt.

Alfred Lichtwark.

Bauern-Schrift. (C. Numrich & Co. Leipzig.)

Die Zukunft unserer Industrie wird mit davon abhängen, ob wir entschlossen und im Stande sind, der nächsten Generation eine sorgfältige künstlerische Erziehung des Auges und der Empfindung angedeihen zu lassen. Bisher haben wir nur für die Ausbildung von Künstlern gesorgt. Alfred Lichtwark.

Grasset-Antiqua. (Genzsch & Heyse. Hamburg.)

Die Zukunft unserer Industrie wird mit davon abhängen, ob wir entschlossen und im Stande sind, der nächsten Generation eine sorgfältige künstlerische Erziehung des Auges und der Empfindung angedeihen zu lassen. Bisher haben wir nur für die Ausbildung von Künstlern gesorgt.

Alfred Lichtwark.

Nordische Antiqua. (Genzsch & Heyse. Hamburg.)

Die Zukunft unserer Industrie wird mit davon abhängen, ob wir entschlossen und im Stande sind, der nächsten Generation eine sorgfältige künstlerische Erziehung des Auges und der Empfindung angedeihen zu lassen. Bisher haben wir nur für die Ausbildung von Künstlern gesorgt. *Alfred Lichtwark.*

Trianon. (Bauersche Gießerei. Frankfurt a. M.)

Digitized by Google

Die Zukunft unserer Industrie wird mit davon abhängen, ob wir entschlossen und im Stande sind, der nächsten Generation eine sorgfältige künstlerische Erziehung des Auges und der Empfindung angedeihen zu lassen. Bisher haben wir nur für die Ausbildung von Künstlern gesorgt. *Alfred Lichtwark.*

Belvedere. (Bauersche Gießerei. Frankfurt a. M.)

Die Zukunft unserer Industrie wird mit davon abhängen, ob wir entschlossen und im Stande sind, der nächsten Generation eine sorgfältige künstlerische Erziehung des Auges und der Empfindung angedeihen zu lassen. Bisher haben wir nur für die Ausbildung von Künstlern gesorgt.
Alfred Lichtwark.

Woellmer-Antiqua. (Wilh. Woellmers Schriftgießerei. Berlin.)

Die Zukunft unserer Industrie wird mit davon abhängen, ob wir entschlossen und im Stande sind, der nächsten Generation eine sorgfältige künstlerische Erziehung des Auges und der Empfindung angedeihen zu lassen. Bisher haben wir nur für die Ausbildung von Künstlern gesorgt. Alfred Lichtwark.

Barlösius-Gotisch. (Bauersche Gießerei. Frankfurt a. M.)

Die Zukunft unserer Industrie wird mit davon abhängen, ob wir entschlossen und im Stande sind, der nächsten Generation eine sorgfältige künstlerische Erziehung des Auges und der Empfindung angedeihen zu lassen. Bisher haben wir nur für die Ausbildung von Künstlern gesorgt. Alfred Lichtwark.

Bek-Gran-Schrift. (D. Stempel. Frankfurt a. M.)

Digitized by Google

Bemerkungen.

Von Transszendenz und Immanenz in der Kunst.

Jede tiefere Revision des Wesens unserer wissenschaftlichen Ästhetik muß zu der Erkenntnis führen, daß sie an den eigentlichen Kunsttatsachen gemessen von überaus beschränkter Anwendbarkeit ist. Dieser Umstand ist praktisch längst in Erscheinung getreten in der unverhüllten gegenseitigen Abneigung, die zwischen Kunsthistoriker und Ästhetiker herrscht. Objektive Kunstwissenschaft und Ästhetik sind in Gegenwart und Zukunft unverträgliche Disziplinen. Vor die Wahl gestellt, den größten Teil seines Materials fahren zu lassen und sich mit einer *ad usum aesthetici* zurechtgeschnittenen Kunstgeschichte zufrieden zu geben oder auf alle ästhetischen Höhenflüge zu verzichten, entscheidet sich der Kunsthistoriker natürlich für das letztere und es bleibt bei dem berührungslosen Nebeneinanderarbeiten zweier durch ihren Gegenstand eng verwandter Disziplinen. Vielleicht liegt diesem Mißverhältnis nur der Aberglaube an den Wortbegriff Kunst zu Grunde. Von diesem Aberglauben befangen verstricken wir uns immer wieder in das geradezu verbrecherische Bemühen die Vieldeutigkeit der Erscheinungen auf einen eindeutigen Begriff zu reduzieren. Doch von diesem Aberglauben kommen wir nicht los. Wir bleiben Sklaven von Worten, Sklaven von Begriffen.

Wo die Ursache auch liegen mag, die Sachlage besteht jedenfalls, daß die Summe der Kunsttatsachen nicht in den Fragestellungen der Ästhetik aufgeht, daß beides vielmehr, die Geschichte der Kunst und die Dogmatik der Kunst, inkongruente und sogar inkommensurable Größen sind.

Wenn man überein käme, mit der Lautgruppe Kunst nur diejenigen Produkte zu bezeichnen, die auf die Fragestellungen unserer wissenschaftlichen Ästhetik antworten, müßte der weitaus größte Teil des bisher von der kunstgeschichtlichen Forschung gewürdigten Materials als unkünstlerisch ausgeschieden werden und es blieben nur ganz kleine Komplexe, nämlich die Kunstdenkmäler der verschiedenen klassischen Epochen. Hier liegt das Geheimnis: Unsere Ästhetik ist nichts weiter als eine Psychologie des klassischen Kunstempfindens. Nichts mehr und nichts weniger. Über diese Grenze kommt keine Erweiterung der Ästhetik hinaus. Der moderne Ästhetiker wird hiergegen einwenden, daß er seine Prinzipien längst nicht mehr aus der klassischen Tradition gewänne, sondern auf dem Wege des psychologischen Experiments und daß trotzdem die so gefundenen Resultate ihre Bestätigung in den klassischen Kunstwerken fänden. Damit ist nur gesagt, daß er sich in einem *circulus vitiosus* bewegt. Denn verglichen mit dem gotischen Menschen, dem altorientalischen Menschen, dem Menschen amerikanischer Urzeit u. s. f. hat unsere heutige Menschheit bei aller Differenzierung und Höherorganisierung die Grundlinien ihrer seelischen Struktur mit der Menschheit der klassischen Epochen gemein und fußt deshalb auch mit ihrem ganzen Bildungsgehalt auf dieser klassischen Überlieferung. Über diese Grundlinien und elementaren Verhältnisse unseres seelischen Aufbaues vermag anderseits auch die moderne Experimentalpsychologie mit ihren Untersuchungen über die Gesetzmäßigkeit des

Digitized by Google

ästhetischen Geschehens nicht hinauszudringen. Bei der offenbaren Kongruenz der eigentlich konstituierenden Linien in der seelischen Struktur des klassischen und des modernen Menschen ist es also selbstverständlich, daß die allgemeinsten psychologischen Feststellungen der modernen Ästhetik das gegebene Bestätigungsmaterial in der klassischen Kunstproduktion finden, während schon bezeichnenderweise die komplizierte Weiterbildung der modernen Kunst nicht mehr in dieser ABC-Ästhetik aufgeht. Das gegebene Paradigma aller Ästhetik ist und bleibt also die klassische Kunst. Dieses enge Abhängigkeitsverhältnis eröffnet demjenigen, der sehen will, die ganze Problematik unserer üblichen Methode der rückschauenden Kunstbetrachtung.

Dieser landläufigen Auffassung ergibt sich ein sehr einfaches Schema der Kunstentwickelung, das sich einzig an den klassischen Höhepunkten orientiert. So wird der Verlauf der künstlerischen Entwickelung auf eine leicht zu überschauende Wellenbewegung reduziert: was vor den betreffenden klassischen Höhepunkten liegt, wird zum unvollkommenen aber als Hinweis zur Höhe bedeutsamen Versuch, was über die Höhepunkte hinausliegt, zum Niedergangs- und Verfallsprodukt gestempelt. Innerhalb dieser Skala bewegen sich all unsere Werturteile.

In dieser denkfaulen gewohnheitsmäßigen Schätzung liegt eine Vergewaltigung des eigentlichen Tatbestandes, die nicht ohne Einsprache bleiben darf. Denn diese Betrachtungsweise aus dem beschränkten Gesichtswinkel unserer Zeit heraus verstößt gegen das ungeschriebene Gesetz aller objektiven historischen Forschung, die Dinge nicht von unseren, sondern von ihren Voraussetzungen aus zu werten. Jede Stilphase stellt für die Menschheit, die sie aus ihren psychischen Bedürfnissen heraus schuf, das Ziel ihres Wollens und deshalb den größten Grad von Vollkommenheit dar. Was uns heute als größte Verzerrung befremdet, ist nicht Schuld eines mangelhaften Könnens, sondern Folge eines anders gerichteten Wollens. Man konnte nicht anders, weil man nicht anders wollte. Diese Einsicht muß am Beginn alles stilpsychologischen Bemühens stehen. Denn wo wirklich im Schaffen vergangener Epochen eine Differenz zwischen Können und Wollen besteht, ist sie selbstverständlich von der großen Distanz unseres Standpunkts aus nicht mehr wahrzunehmen. Jene Differenz aber, die wir zu sehen glauben, und die unsere Werturteile so einseitig färbt, ist in Wahrheit nur die Differenz zwischen unserem Wollen und dem Wollen der betreffenden Vergangenheitsepochen, also ein ganz subjektiver und von unserer Einseitigkeit gewaltsam in den ruhigen gleichmäßigen Gang der Begebenheiten hineingetragener Gegensatz. Damit soll natürlich die Tatsache einer Entwickelung in der Kunstgeschichte nicht abgeleugnet, sondern nur in die richtige Beleuchtung gestellt werden, in der sie nicht mehr als eine Entwickelung des Könnens, sondern als eine Entwickelung des Wollens erscheint.

In demselben Augenblick, wo uns diese Erleuchtung über das Wesen der künstlerischen Entwickelung trifft, sehen wir auch die Klassik in einem neuen Licht. Und wir erkennen die innere Beschränktheit, die uns in den klassischen Epochen absolute Höhepunkte und Erfüllungsgipfel alles künstlerischen Schaffens erblicken ließ, obwohl sie in Wirklichkeit nur bestimmte und abgegrenzte Phasen der Entwickelung bezeichnen, in denen sich das künstlerische Wollen mit den Grundlinien unseres Wollens berührte. Wir dürfen also den Wert, den die Klassik unter diesen Umständen für uns hat, nicht zu einem absoluten stempeln, dürfen ihm nicht den ganzen übrigen Komplex künstlerischer Produktion unterordnen. Denn damit verstricken wir uns in eine endlose Kette von Ungerechtigkeiten.

Nur den klassischen Epochen gegenüber können wir gleichzeitig subjektiv und objektiv sein. Denn hier fällt dieser Gegensatz weg, hier begehen wir kein Un-

Digitized by Google

recht, wenn wir mit der ganzen Skrupellosigkeit unserer üblichen kunsthistorischen und ästhetischen Wertung dem Können der Vergangenheit unser Wollen substituieren. Beim ersten Schritt aber von der Klassik weg, sei es zurück oder vorwärts, beginnt die Versündigung am Geist der Objektivität. Absolute Objektivität ist uns gewiß nicht möglich, aber diese Erkenntnis gibt uns kein Recht, bei der Banalität stehen zu bleiben, anstatt den Versuch zu machen, das Maß subjektiver Kurzsichtigkeit und Beschränktheit nach Möglichkeit herabzuschrauben. Wir stehen allerdings, sobald wir die gewohnten Geleise unserer Vorstellungen verlassen, im Wegelosen und Unbekannten. Keine Orientierungspunkte bieten sich uns. Wir müssen sie vielmehr in vorsichtigem Vordringen uns selbst schaffen. Auf die Gefahr hin, daß wir uns anstatt an Thesen an Hypothesen orientieren.

In der Sphäre der klassischen Kunst war solche Schwierigkeit vermieden. Hier sahen wir im Können der Vergangenheit die Grundlinien auch unseres Wollens verwirklicht; für das Jenseits der Klassik aber haben wir diesen Anhalt nicht mehr. Hier gilt es vielmehr, ein anderes Wollen zu entdecken, für das wir keinen anderen Anhaltspunkt haben als stummes unerwecktes Material. Von dem Können, das sich an diesem Material äußert, müssen wir auf das ihm zu Grunde liegende Wollen schließen. Das ist ein Schluß ins Unbekannte hinein, für den es keine anderen Orientierungspunkte gibt, als eben Hypothesen. Eine andere Möglichkeit der Erkenntnis als die Divination, eine andere Gewißheit als die Intuition gibt es hier nicht. Wie armselig aber und subaltern bliebe jede Geschichtsforschung ohne diesen großen Zug historischer Divination. Oder sollte diese Erkenntnisart etwa zurückstehen, wo auf der anderen Seite nichts Besseres steht als die brutale Vergewaltigung der Tatsachen durch subjektive Einseitigkeit?

Unsere Kenntnis der Erscheinungen ist erst dann vollendet, wenn sie an jenen Punkt gelangt ist, wo alles, was Grenze schien, zum Übergang wird und wir plötzlich der Relativität des Ganzen gewahr werden. Die Dinge erkannt haben, heißt bis zu jenem innersten Kernpunkt ihres Wesens vorgedrungen zu sein, wo sie sich uns in ihrer ganzen Problematik enthüllen.

So müssen wir auch das Phänomen klassischer Kunst erst in seinem tiefsten Wesen erfaßt haben, um zu erkennen, daß die Klassik kein Fertiges und Abgeschlossenes, sondern nur einen Pol bedeutet im kreisenden Weltlauf künstlerischen Geschehens. Die Entwickelungsgeschichte der Kunst ist rund wie das Weltall und kein Pol existiert, der nicht seinen Gegenpol hat. So lange wir mit unserem historischen Bemühen nur den einen Pol umkreisen, den wir Kunst nennen, und der doch immer nur klassische Kunst ist, bleibt unser Blick beschränkt und weiß nur um das eine Ziel. Erst in dem Augenblicke, wo wir den Pol selbst erreichen, werden wir sehend und gewahren das große Jenseits, das zum anderen Pol drängt. Und der Weg, den wir zurückgelegt, erscheint uns plötzlich klein und gering gegenüber der Unendlichkeit, die sich nun vor unserem Blick öffnet.

Die banalen Nachahmungstheorien, von denen unsere Ästhetik dank der sklavischen Abhängigkeit unseres gesamten Bildungsgehaltes von aristotelischen Begriffen nie los kam, haben uns blind gemacht für die eigentlichen psychischen Werte, die Ausgangspunkt und Ziel aller künstlerischen Produktion sind. Im besten Falle sprechen wir von einer Metaphysik des Schönen mit Beiseitelassung alles Unschönen, d. h. Nichtklassischen. Aber neben dieser Metaphysik des Schönen gibt es eine höhere Metaphysik, die die Kunst in ihrem gesamten Umfang umfaßt und die über jede materialistische Deutung hinausweisend sich in allem Geschaffenen dokumentiert, sei es in den Schnitzereien der Maori oder im ersten besten assyrischen Relief. Diese metaphysische Auffassung ist mit der Erkenntnis gegeben,

Digitized by Google

daß alle künstlerische Produktion nichts anderes ist als eine fortlaufende Registrierung des großen Auseinandersetzungsprozesses, in dem sich Mensch und Außenwelt seit Anbeginn der Schöpfung und in aller Zukunft befinden. So ist die Kunst nur eine andere Äußerungsform jener psychischen Kräfte, die in demselben Prozeß verankert das Phänomen der Religion und der wechselnden Weltanschauungen bedingen.

So gut wie von klassischen Kunstepochen könnte man von klassischen Religionsepochen reden. Beides sind nur verschieden geartete Manifestationen derselben klassischen Seelenverfassung, die immer dann bestand, wenn in dem großen Auseinandersetzungsprozesse zwischen Mensch und Außenwelt jener seltene und glückliche Zustand des Gleichgewichts eintrat, wo Mensch und Welt in Eins verschmolzen. Auf religionsgeschichtlichem Gebiete wird dieser Zustand markiert durch die vom Prinzip der Immanenz ausgehenden Religionen, die in ihren verschiedenen Färbungen als Polytheismus, Pantheismus oder Monismus das Göttliche in der Welt enthalten und mit ihr identisch ansehen. Im Grunde ist ja diese Auffassung von der göttlichen Immanenz nichts anderes als eine restlos durchgeführte Anthropomorphisierung der Welt. Die Einheit von Gott und Welt ist nur ein anderer Name für die Einheit von Mensch und Welt. Die Parallele auf kunstgeschichtlichem Gebiete liegt nahe. Das klassische Kunstgefühl basiert auf derselben Verschmelzung von Mensch und Welt, demselben Einheitsbewußtsein, das sich in einer menschlichen Beseelung alles Geschaffenen ausspricht. Voraussetzung ist auch hier, daß die menschliche Natur »sich Eins weiß mit der Welt und deshalb die objektive Außenwelt nicht als etwas Fremdartiges empfindet, das zu der inneren Welt des Menschen hinzutritt, sondern in ihr die antwortenden Gegenbilder zu den eigenen Empfindungen erkennt« (Goethe). Der Anthropomorphisierungsprozeß wird hier zum Einfühlungsprozeß, d. h. zur Übertragung der eigenen organischen Vitalität auf alle Objekte der Erscheinungswelt.

Der Auseinandersetzungsprozeß zwischen Mensch und Außenwelt vollzieht sich natürlich einzig im Menschen und ist in Wahrheit nichts anderes als eine Auseinandersetzung von Instinkt und Verstand. Wenn wir vom Urzustand der Menschheit reden, verwechseln wir ihn nur zu leicht mit ihrem Idealzustand und träumen immer wieder wie Rousseau von einem verlorenen Paradies der Menschheit, wo alles Geschaffene in glücklicher Unschuld und Harmonie zusammenlebte. Dieser Idealzustand hat jedoch mit dem Urzustand nichts zu tun. Jene Auseinandersetzung von Instinkt und Verstand, die erst mit den klassischen Epochen zu einem Ausgleichsverhältnis gelangte, beginnt vielmehr mit einem absoluten Übergewicht des Instinkts über den Verstand, der sich erst langsam im Laufe der geistigen Entwickelung an der Erfahrung orientierte. Der Instinkt des Menschen aber ist nicht Weltfrömmigkeit, sondern Furcht. Nicht jene körperliche Furcht, sondern eine Furcht des Geistes. Eine Art geistiger Raumscheu angesichts der bunten Verworrenheit und Willkür der Erscheinungswelt. Erst die wachsende Sicherheit und Beweglichkeit des Verstandes, der die vagen Eindrücke verknüpft und zu Erfahrungstatsachen verarbeitet, geben dem Menschen ein Weltbild; vordem besitzt er nur ein ewig wechselndes und ungewisses Augenbild, das kein pantheistisches Vertraulichkeitsverhältnis zur Natur aufkommen läßt. Scheu und verloren steht er im Weltall. Und also angewiesen auf das täuschende und stets wechselnde Spiel der Erscheinungen, das ihm jede Sicherheit und jedes geistige Ruhegefühl vorenthält, erwächst ihm ein tiefes Mißtrauen gegenüber dem glänzenden Schleier der Maja, der ihm das wahre Sein der Dinge verbirgt. Ein dumpfes Wissen lebt in ihm um die Problematik und Relativität der Erscheinungswelt. Er ist Erkenntniskritiker

Digitized by Google

von Instinkt. Das Gefühl für das »Ding an sich«, das der Mensch im Hochmut seiner geistigen Entwickelung verlor, und das erst als letztes Resultat wissenschaftlicher Erkenntnis in unserer Philosophie wieder auflebte, steht nicht nur am Ende, sondern auch am Anfang unserer geistigen Kultur. Was vorher instinktmäßig gefühlt, ward schließlich Denkprodukt. Hier sind die beiden Pole, zwischen denen sich das ganze Schauspiel geistiger Entwickelung abspielt, ein Schauspiel, das uns nur so lange groß erscheint, als wir es nicht von diesen Polen aus betrachten. Denn dann erscheint uns die ganze Geschichte der geistigen Erkenntnis und Weltbeherrschung wie ein fruchtloser Kraftaufwand, wie ein sinnloses Sich-im-Kreise-Drehen. Dann unterliegen wir dem bitteren Zwang, die andere Seite des Geschehens zu sehen, die uns zeigt, wie jeder Fortschritt des Geistes das Weltbild veräußerlichte und verflachte, wie er Schritt für Schritt erkauft werden mußte mit dem Verkümmern des der Menschheit angeborenen Organs für die Unergründlichkeit der Dinge. Mag man sich auf den Ausgangspunkt zurückversetzen oder auf den Endpunkt stellen, der für uns Kant heißt, von beiden Punkten aus erscheint unsere europäisch-klassische Kultur in derselben Beleuchtung einer großen Fragwürdigkeit.

Denn auf Europa und die Länder europäischer Zivilisation ist diese Diesseitskultur beschränkt. Nur in diesem Umkreis wagte man es im menschlichen Selbstvertrauen das wahre Wesen der Dinge mit dem Bild, das der Geist sich von ihnen machte, zu identifizieren und alles Geschaffene in glücklicher Naivität ans menschliche Niveau zu assimilieren. Nur hier konnte man sich gottähnlich dünken, denn nur hier hatte man die übermenschlich abstrakte Idee des Göttlichen zur banalen menschlichen Vorstellung veräußerlicht. Die klassische Seelenverfassung, in der Instinkt und Verstand keine unversöhnbaren Gegensätze mehr bedeuten, sondern zu einem einheitlichen Organ der Welterfassung zusammenverschmolzen sind, hat engere Grenzen als unser europäischer Hochmut es sich eingesteht.

Die alte Kulturaristokratie des Orients hat immer nur mit vornehmer Verachtung auf die europäischen Emporkömmlinge des Geistes herabgeschaut. Ihr tief im Instinkt verwurzeltes Wissen um die Problematik der Erscheinungen und die Unergründlichkeit des Daseins ließ den naiven Glauben an Diesseitswerte nicht aufkommen. Das äußere Wissen des Occidents ward auch ihr vermittelt, aber es fand in ihrer seelischen Konstitution keinen Ankergrund, an dem anklammernd es zum produktiven Kulturelement werden konnte. Die eigentliche Sphäre ihrer Kultur blieb vielmehr von allen geistigen Erkenntnissen unberührt. Jene Strömung, die im Occident das ganze Kulturleben trug, erzeugte im Orient nur flüchtiges Wellengekräusel an der Oberfläche. Kein Wissen vermochte hier das Bewußtsein von der Beschränktheit des Menschen und seiner hilflosen Verlorenheit im Weltall zu übertäuben. Kein Wissen vermochte hier seine angeborene Weltangst zu dämpfen. Denn diese Angst stand nicht wie beim primitiven Menschen vor dem Erkennen, sondern über ihm.

Ein großes letztes Kriterium gilt es für das Verhältnis der Menschheit dem Kosmos gegenüber: ihr Erlösungsbedürfnis. Die Art der Ausbildung dieses Bedürfnisses ist ein untrüglicher Gradmesser für die qualitativen Unterschiede in der seelischen Veranlagung der einzelnen Völker und Rassen. In der transszendentalen Färbung der religiösen Vorstellungen dokumentiert sich aufs klarste ein starkes, vom tiefsten Weltinstinkt bedingtes Erlösungsbedürfnis. Und entsprechend geht dem Weg vom starren Transszendentalismus zur immanenten Gottauffassung ein langsames Abflauen des Erlösungsbedürfnisses parallel. Das Netz der kausalen Beziehungen zwischen diesen Erscheinungen liegt so übersichtlich zu Tage, daß

Digitized by Google

ein Hinweis darauf genügt. Umsoweniger vertraut sind uns dagegen die Beziehungen, die zwischen einer solchen zum Transszendentalismus neigenden Seelenverfassung und ihrer künstlerischen Ausdrucksform bestehen. Denn jene Furcht des Geistes vor dem Unbekannten und Unerkennbaren schuf nicht nur die ersten Götter, sie schuf auch die erste Kunst. Mit anderen Worten: dem Transszendentalismus der Religion entspricht immer ein Transszendentalismus der Kunst, für den uns nur das Organ des Verständnisses fehlt, weil wir uns darauf versteifen, das große unübersehbare Material an Kunsttatsachen einzig aus dem kleinen Gesichtswinkel unserer europäisch-klassischen Auffassung heraus zu werten. Im Inhaltlichen stellen wir wohl transszendentales Empfinden fest, im eigentlichen Kernpunkt des künstlerischen Schaffensprozesses, der Tätigkeit des formbestimmenden Willens, aber übersehen wir es. Denn die Vorstellung, daß die Kunst unter anderen Voraussetzungen auch den Ausdruck einer ganz anderen seelischen Funktion bedeutet, liegt unserer europäischen Einseitigkeit ferne.

All unsere Definitionen der Kunst sind schließlich Definitionen der klassischen Kunst. So sehr sie sich im einzelnen unterscheiden, in dem einen Punkte stimmen sie alle überein, daß alles künstlerische Produzieren und Genießen von jenem Zustand innerer seelischer Gehobenheit begleitet sei, in dem für uns heute das künstlerische Erlebnis lokalisiert ist. Sie betrachten ohne Ausnahme die Kunst als eine Luxustätigkeit der Psyche, in der sie sich ihres Überschusses an Lebenskräften entäußert. Mag von der Kunst der Australneger oder der Kunst der Pyramidenbauer die Rede sein, der »gehobene Busen« wird als selbstverständliche Begleiterscheinung der Kunst betrachtet. Für uns allerdings besteht der Tatbestand, daß je ruhiger und befriedigter unsere Brust atmet, wir um so stärker die Empfindung des Schönen haben. Denn alle Beglückungsmöglichkeit der Kunst liegt ja für uns in dem Einen, daß wir einen idealen Schauplatz für unser inneres Erleben schaffen, auf dem sich die Kräfte unserer organischen Vitalität, durch Einfühlung auf das Kunstwerk übertragen, in ungehemmter Weise ausleben können. Kunst ist für uns nichts mehr und nichts weniger als »objektivierter Selbstgenuß« (Lipps).

Von diesen uns selbstverständlichen Voraussetzungen müssen wir uns aber zu emanzipieren suchen, wenn wir dem Phänomen nicht-klassischer, d. h. transszendentaler Kunst gerecht werden wollen. Denn für das Jenseits der Klassik bedeutet das künstlerische Schaffen und Erleben die Betätigung einer geradezu entgegengesetzten seelischen Funktion, die fern von aller weltfrommen Bejahung der Erscheinungswelt sich ein Bild von den Dingen zu schaffen sucht, das sie weit über die Endlichkeit und Bedingtheit des Lebendigen hinausrückt in eine Zone des Notwendigen und Abstrakten. Mit hineingezogen in das unentwirrbare Wechselspiel der flüchtigen Erscheinungen kennt die Seele hier nur eine Glücksmöglichkeit, ein Jenseits der Erscheinung, ein Absolutes zu schaffen, in dem sie von der Qual des Relativen ausruhen kann. Nur wo die Täuschungen der Erscheinung und die blühende Willkür des Organischen zum Schweigen gebracht, wartet Erlösung. Niemals konnte für das transszendentale Weltempfinden der Drang, sich der Dinge der Außenwelt künstlerisch zu bemächtigen, den Ausdruck jenes klassischen Wollens annehmen, das die Dinge zu besitzen glaubte, wenn es sie von eigenen menschlichen Gnaden belebte und verklärte. Denn das hätte ja nichts anderes bedeutet als eine Glorifizierung jenes Abhängigkeitsverhältnisses von Mensch und Außenwelt, dessen Bewußtsein gerade jene transszendentale Seelenstimmung geschaffen hatte. Das Heil lag für sie vielmehr einzig in der möglichsten Reduzierung und Unterdrückung dieser quälenden Abhängigkeitstatsache. Die Dinge künstlerisch zu fixieren, konnte für sie nur heißen, die Dinge bis auf ein Mindestmaß von der Bedingtheit ihrer

Digitized by Google

Erscheinungsweise und von der Verquickung mit dem äußeren unentwirrbaren Lebenszusammenhang zu entkleiden und sie auf diese Weise von allen Täuschungen sinnlicher Wahrnehmung zu erlösen.

Alle transszendentale Kunst geht also auf eine Entorganisierung des Organischen hinaus, d. h. auf eine Übersetzung des Wechselnden und Bedingten in unbedingte Notwendigkeitswerte. Solche Notwendigkeit aber vermag der Mensch nur im großen Jenseits des Lebendigen, im Anorganischen, zu empfinden. Das führte ihn zur starren Linie, zur toten kristallinischen Form. Alles Leben übertrug er in die Sprache dieser unvergänglichen und unbedingten Werte. Denn diese abstrakten, von aller Endlichkeit befreiten Formen sind die einzigen und höchsten, in denen der Mensch angesichts der Verworrenheit des Weltbildes ausruhen kann. Anderseits spiegelt sich die Gesetzmäßigkeit dieser anorganischen Welt in der Gesetzmäßigkeit jenes Organs, mit dem wir unsere sinnliche Abhängigkeit überwinden, nämlich unseres menschlichen Verstandes. Diese Beziehungen geben die entscheidende Perspektive für die eigentliche Entwickelungsgeschichte jener menschlichen Lebensäußerung, die wir Kunst nennen. Die große Krisis in dieser Entwickelung, die ein zweites anderes Reich der Kunst schuf, beginnt mit dem Augenblicke, wo der aus dem Mutterboden des Instinkts sich loslösende und auf sich selbst vertrauende Verstand allmählich jene Funktion der Verewigung der Wahrnehmungen übernahm, die bisher von der künstlerischen Tätigkeit geleistet worden war. Nichts anderes geschah, als daß jene Übertragung in die Gesetzmäßigkeit des Anorganischen von der Übertragung in die Gesetzmäßigkeit des menschlichen Geistes abgelöst wurde. Die Wissenschaft kam nun auf und die transszendentale Kunst verlor an Boden. Denn das durch den Intellekt geordnete und zum sinnvollen Geschehen gestaltete Weltbild bot nun dem an die Erkenntnismöglichkeit des Verstandes glaubenden Menschen dasselbe Sicherheitsgefühl, das der transszendental veranlagte Mensch nur auf dem mühsamen und freudlosen Umweg völliger Entorganisierung und Lebensverneinung erreicht hatte.

Nach dieser Krisis erst erwachte jene latente Kraft der Seele, in der unser spezifisches Kunsterleben verwurzelt ist. Eine ganz neue seelische Funktion ist es, die nun langsam sich des Daseins auf ihre Weise bemächtigt. Und erst von diesem Wendepunkt der Entwickelung an kann von dem die Rede sein, was wir Kunstfreude nennen; denn nun erst begleitet das Glücksgefühl des »gehobenen Busens« alle künstlerische Tätigkeit. Die alte Kunst war ein freudloser Selbsterhaltungstrieb gewesen; nun da ihr transszendentales Wollen vom wissenschaftlichen Erkenntnisstreben aufgefangen und beruhigt wurde, schied sich das Reich der Kunst vom Reich der Wissenschaft. Und die neue Kunst, die nun entsteht, ist die klassische Kunst. Ihre Färbung ist nicht mehr freudlos wie die alte. Denn sie ist zu einer Luxustätigkeit der Psyche geworden, zu einer von allem Zwang und Zweck befreiten, beglückenden Betätigung innerer bisher gehemmter Kräfte. Ihr Glück ist nicht mehr die starre Gesetzmäßigkeit des Abstrakten, sondern die milde Harmonie des organischen Seins.

Hier sind die Voraussetzungen, in denen der fundamentale Unterschied zwischen orientalischem und occidentalem Weltempfinden, zwischen transszendentaler und klassischer Kunst verankert sind. Hier das Problem, an dem alle rückschauende Kunstbetrachtung sich orientieren muß, wenn sie nicht in europäischer Beschränktheit verharren will.

München. Wilhelm Worringer.

Digitized by Google

Besprechungen.

K. W. F. Solger, Erwin, Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst. Eingeleitet und herausgegeben von Rudolf Kurtz. Berlin 1907, neu verlegt bei Wiegandt & Grieben. gr. 8°. XXX u. 396 S.

Ludwig Tieck, der diese Unterhaltungen über das Schöne, wie sie eben entstanden, auf seinem Landsitz zu lesen bekam, hat sich die Arbeit seines Freundes durch die Wendung: ein philosophisches Lustspiel schmackhaft gemacht; und er dachte sich dabei gewiß irgend eine reizende Mischung aus Nachdenken, aus Geselligkeit, aus Landleben, wie er selbst eine in den Rahmenstücken seines »Phantasus« gegeben hatte. Es scheint auch, daß Solger in Fühlung mit diesem Phantasus auszuarbeiten angefangen hatte, aber seine wahre Art brach rasch durch. Es ist der Vorteil des reflektierenden Dialogs, wie ihn Goethe, wie ihn Tieck schreiben, daß das Denken nicht isoliert, sondern als die Funktion von Lebendigen erscheint; daß es sich verwischt, wo die sachliche Reflexion aufhört und der Charakter anfängt. Aber Solger nimmt ihn nicht wahr. Unversehens werden ihm seine Unterredner zu bloß reflektierenden Geschöpfen, sodaß die ländliche Szenerie, die er ihnen aufschlägt, im Grunde ganz außen bleibt und die Reinheit seines Schriftwerks, dessen wahres Anliegen der Gedanke ist, beinahe beeinträchtigt. Wogegen ihm die Form des Dialogs an sich gewiß einem innersten Bedürfnis entstammt: nur daß Solger aus ganz anderen Motiven als die Dichter nach ihr greift. Es ist ganz eigentlich das dialektische Bedürfnis, das Bedürfnis durch Satz und Gegensatz seine Begriffe aufzuklären, das ihn treibt. Ja, den fragwürdigen Charakter des wirklichen Gesprächs hatte er durchschaut: daß es sich darin überreden, nicht überzeugen ließe; aber die dialektische Methode, in einer idealen Unterhaltung verwirklicht, schien ihm durch gar nichts zu ersetzen. Und so entfaltet er denn einen lückenlosen Prozeß von Entzweiungen und Versöhnungen, ohne sich jemals der perspektivischen Verkürzungen zu bedienen, die das lebendige Gespräch gewährt. Übrigens mag ihn ein gewisses breites, weiches Behagen am Sprechen selbst zum Dialog verführt haben. Wenigstens ist davon im Vortrag zu spüren, und statt daß in ihm das Denken durchscheinend würde, trübt er es durch heterogene Elemente. Die platonische Diktion hat dem Schreibenden vorgeschwebt, aber die Vielfalt der Partikel, die im Griechischen die flüchtigsten, lebendigsten Schatten über die Rede hinhauchen, macht ihm sein Deutsch ungelenk. Und wenn etwas daran schuld ist, daß diese Dialoge stellenweise zum Rätsel werden, so ist es, weil sich ihre Schreibart viel zu sehr im Anschaulichen bewegt. Statt daß die Wendungen sich gegenseitig entfärben, unbildlich machen, unterstützen sie sich geflissentlich darin, vom Abstrakten wie von etwas sinnlich Wahrnehmbarem zu reden. Daraus entspringt eine Materialisierung des Gedachten, ein mythologisierendes Verräumlichen, das durch anschauliche statt durch logische Evidenz ergreifen will, aber dem durchaus Unanschaubaren gegenüber mehr verwirrt als hilft. Noch über den unwillkürlichen Sprachgebrauch hinaus muß sich der Gehalt in konkreten Bildungen äußern: nicht nur daß eine mystische Topographie der heiligen und der profanen Innerlichkeit entworfen wird,

Digitized by Google

die Welt der Ideen wie eine altertümliche Sonne oder Strahlenglorie aussieht, — zur Verkündigung wird geradezu ein mythologisches Naturwesen aufgeboten. Wenn es nun beim Lesen ungeduldig macht, daß sich oft genug das Gemeinte bis zur Unfaßlichkeit unter dem Ausdruck verflüchtigt und man erst rückwärts gewahr wird, worauf es mit dem oder dem hinaus wollte, so muß man sich doch am Ende gestehen, in einen wahren Kosmos geblickt zu haben, der, in einer befremdlichen Metaphorik, doch irgendwie ein erlebtes Verhältnis in höchster Ordnung ausdrückt. Was denn in diesen vier Gesprächen als eine tiefe, und mehr gefundene als berechnete Symmetrie des Baues fortwirkt.

Das Initium, von dem Solgers Philosophie ausgeht, ist ebenso fruchtbar wie gefährlich; es ist das Gegenteil von dem der kritischen und Inbegriff der romantischen Philosophie überhaupt. Sie hat die vollkommenste Zuversicht in das Erlebnis, in das Bedürfnis der Seele; »... alle Untersuchungen, aller Gedanken- und Ideengang soll mir tiefe Vorurteile bestätigen,« schrieb Tieck, und Solger antwortete ihm: »... Bestätigung und Vereinbarung alter Vorurteile. Dieses nun ist von jeher das Bedürfnis gewesen, welches mich zum Philosophieren getrieben hat.« Solger hat Kunst wirklich durchgelebt. Er umgriff nicht viel, aber was er aufnahm, zog er innig und auf die individuellste Weise an sich. Das verbürgt seiner Äußerung über ästhetische Gegenstände im vorhinein irgend einen Wert, der bleibt, was sich das Erlebnis auch für eine Interpretation gefallen lassen muß. Die fraglichen Begriffe sind schon zwischen den Unterrednern vorhanden, sie treten mit gewissen Prätentionen nach mehreren Seiten hin auf, die geschont, ja befriedigt werden wollen. Sie deuten etwas Ehrwürdiges an, und die ganze Aufgabe ist, sie gegeneinander in Übereinstimmung zu setzen; zwischen ihnen zu balancieren, sodaß keine logischen Widersprüche bleiben. Die verschiedenen Meinungen über den Begriff, in dem man den ästhetischen Zustand ergreifen will, von verschiedenen Sprechern vertreten, werden am Schluß gegeneinander harmonisiert.

In diesen vier Gesprächen des »Erwin« hat sich die romantische Ästhetik selbständig gemacht. Von Fichte ist zu schweigen; bei Schelling bildet freilich die ästhetische Tatsache die Spitze des Systems; aber sie setzt eben als Spitze eine heterogene Basis voraus: im »Erwin« ist sie das Organisierende und rundet die Welt um sich herum, um sie schließlich ganz in die Kunst hereinzunehmen. So ist das Solgersche Buch zunächst auch Ausdruck des romantischen Kunstbegriffes überhaupt, von dem sie sich an einzelnen Stellen in individueller Lebendigkeit abhebt. Es teilt mit romantischer Ästhetik den Punkt, worin sie vor allem über die kritische hinaus will: der Wert des Schönen soll nicht bloß in die Beziehung zwischen dem schönen Gegenstand und dem rezipierenden Subjekt gesetzt werden; er soll mehr sein als ein Sichbetroffenfühlen durch die wundervolle Bezugnahme der Welt auf die Seele; er soll in einer absoluten Qualität des Gegenstandes liegen. Und wo Kant sich zufrieden gibt, das Schöne sei theoretisch nicht festzulegen, greift der mystische Rationalismus des Romantikers, in Ahnung und Glauben höhere Erkenntnisgnaden statuierend, in die Welt des Wesens über, wo sich die Gründe erleuchten. Jene absolute Qualität des Schönen findet der Verfasser der Gespräche in dem wechselseitigen Durchdrungensein von Wesen und Erscheinung. Dies ist das anfängliche dunkle Vorurteil, das es dialektisch zu bestätigen gilt, und zu dessen Erklärung Burke, Baumgarten, Kant und Fichte unzulänglich bleiben. So lautet denn auch die Skala der schönen Dinge für ihn umgekehrt als für Kant: sind nach Kants Begriff unbeseelte Gegenstände, Blumen und dergleichen die reinere Schönheit, weil die Gefahr, nach einer ihnen aus anderem Zusammenhange her insinuierten Bedeutung geschätzt zu werden, bei ihnen um so geringer ist, so läßt Solger eigentlich nur

Digitized by Google

die menschliche Erscheinung, worin Körper und Seele sich gegenseitig sättigen, als Schönheit gelten. Denn sein fundamentaler Fehler ist, daß ihm die Termini Seele und Begriff, Seele und Wesen bis zur völligen Verwechslung durcheinanderspielen: so daß er, statt die Schönheit des menschlichen Körpers zu begründen, den Wert der komplexen menschlichen Person trifft. Bedeutend wird nun dieser Irrtum dadurch, daß die Schönheit des Menschen nicht nur der faktische Ausgangspunkt der Untersuchung, sondern das Paradigma des Zustandekommens der Schönheit überhaupt wird. Der Begriff »Wesen«, schon anfangs als Seele gefaßt, nicht als eine Form des Erkennens, maßt sich im weiteren Zusammenhang die Bedeutung der pantheistischen Substanz an. Wenn sich einmal die Freunde darauf einigen, daß das Schöne, wie es vorkommt, auf ein »Höheres« zurückgeführt werden soll, und diesem wiederum die Bedingung gestellt wird, daß es als die lebendige gegenwärtige und besondere Ursache des Schönen erscheine, so bleibt nichts übrig, als das jedesmal geforderte Verhältnis zwischen dem Allgemeinen und Besonderen, das Bestimmtwerden dieses aus jenem, als die Offenbarung des göttlichen Wesens selbst zu fassen. Das Schöne ist die innigste Versöhnung des Zeitlichen mit dem Göttlichen. Das ist die Konsequenz des Ausgangspunktes. Dieser wirkt aber noch weiter. Gerade am Verhältnis von Körper und Seele wird das letzte Ineinanderaufgehen der beiden Elemente als unmöglich erkannt, und dieser Dualismus, der in immer weiteren Gegensätzen als der des Besonderen und Allgemeinen, des Endlichen und Unendlichen, des Zeitlichen und des Göttlichen auseinander tritt und den zu versöhnen alle Unternehmungen der Rede sich als nichtig erweisen, hindert denn überhaupt, daß das vollkommene Schöne sich realisiert. Das Gespräch, das zweite, das diesen Prozeß durchführt, wird zu einer »Tragödie des Schönen«. Das Schöne als Ineinanderbildung des Unendlichen und Endlichen zu fordern, ist nicht die originale Bedeutung der Solgerschen Theorie: das hatte sie als Erbe von Schelling her übernommen. Was ihn von Schelling abhebt, ist vielmehr erst das tiefe Gefühl der Unvereinbarkeit jener Gegensätze, deren Versöhnung durch den Schellingschen Begriff der Identität von Erkennen und Sein, als über das Wirkliche hinausliegend, dem Verfasser der Gespräche nicht auslangt, deren Einstimmung aber doch erst die Existenz des Schönen gründen würde. Dies Gefühl der Unvereinbarkeit, das den Widerspruch in seiner vollen Konsequenz ausdenken will und, indem es allen Gegensätzen rastlos nachstellt, das ganze Gebiet ästhetischer Erscheinungsweisen erzeugt, ist eigentlich Lebensmark und Leidenschaft dieses dialektischen Schriftwerkes. Der Begriff der Ironie, worin es gipfelt, und der sich am Schluß in tiefer Entsprechung dem vorhin entdeckten Schicksal des Schönen entgegenhebt, ist nichts als das mit einem wundervoll zweideutigen Ausdruck der Seele ertragene Bewußtsein dieser Unvereinbarkeit. Und so scheint dies das eigentliche Movens, die individuellste Beschwerde, soll ich sagen das Dämonische unseres Buches und, über das Buch hinaus, des Menschen zu sein.

Die doppelte Bedingung, an die die Idee des Schönen geknüpft war, daß die besonderen Beschaffenheiten der Dinge nicht bloß das Einzelne und Zeitliche sind, als das sie erscheinen, sondern zugleich in allen ihren Teilen die Offenbarungen des vollkommenen Wesens der Gottheit, hatte als Resultat des zweiten Gesprächs ergeben: also könne das Schöne als wirklich Hervorgebrachtes nicht zur Existenz kommen, da es seinem irdischen Bestandteil nach notwendig in die Hinfälligkeit des Zeitlichen hineingezogen würde. Durch das Grundverhältnis ihrer Elemente mußte sich die Schönheit im Zusammenhang des gemeinen Lebens in sich selbst zersprengen. Denkbar sei es nur im Schaffen der Gottheit, dessen Charakteristikum es ist, daß sich Wesen und Erscheinung miteinander decken. Dieser vernichtenden

Digitized by Google

Einsicht gegenüber war denn schon zum Trost die Ahnung aufgegangen, daß es irgend eine Kraft geben möchte, in der sich das göttliche Schaffen wiederhole: endlich fiel der erlösende Name der Kunst. Und die zweite Hälfte des Buches übernimmt es, alle Gegensätze, in die die Idee des Schönen auseinandertrat, als künstlerische Erscheinungsweisen und Vermögen wieder zu entdecken. Hier nötigt nun die Logik des Zusammenhanges den glücklichsten Ansatz auf. Die göttliche Schöpfungskraft tritt als Phantasie in das Bewußtsein des Einzelnen ein. Dem unvergleichlichen Vorzug, die Phantasie als den primären Begriff aller ästhetischen Bestimmungen aufzustellen, tut es keinen Abbruch, daß der psychologischen Wirklichkeit dieses Vermögens nicht weiter nachgefragt wird und es viel mehr als eine Metapher ist, wenn dies Vermögen ein göttliches heißt. Mit einem Schlag ist das problematische Verhältnis des Kunstwerks zur gegebenen Welt gelöst, der Streit zwischen Idealisierung und Nachahmung wesenlos geworden; die künstlerische Hervorbringung kann nun auf keine außerhalb ihrer selbst vorhandene, dem gemeinen Blick zugängliche Realität bezogen werden, sondern wird, wie sich's für den Künstler unbewußt von selber versteht, aus der innerlichen Schau, aus der Vision, aus dem Traum bestimmt, wo aus Ich und Nicht-Ich unzertrennbar sich das Bild gebiert. Hier ist der Punkt, wo sich der produktive Mensch unmittelbar bestätigt fühlt, und fünfzehn Jahre nach der Veröffentlichung des »Erwin« hat Immermann darin das Bleibende des Buches zu ergreifen geglaubt. Das Kunstwerk ist die realisierte »Schöpfungskraft«, und so rückt ein Begriff, der wenn irgend einer im künstlerischen Bekenntnis des jungen Goethe lebendig war, abermals (vielleicht nicht ohne Bewußtsein des Zusammenhangs) an die vornehmste Stelle des ästhetischen Gebiets, wenn das Wort gleich nicht mehr jene ergreifend sinnliche Witterung um sich herum hat, wie damals als Goethe es aussprach. Von hier aus gelingt es auf die zarteste und lebendigste Weise den symbolischen Charakter des Kunstwerks zu bestimmen. Denn nun hat es gar keinen Sinn zu fragen, inwiefern es an ein Ding der Realität erinnere oder ein heterogenes Dahinter vertrete: es bedeutet nur sich selbst, und ist Symbol der schöpferischen Potenz, die sich in ihm auswirkt. Bedeutet und ist sie zugleich. Wenn alle schlechte Kritik auf dem Glauben an Gegenstände, statt an Tatsachen der Seele beruht, so kann sich an dieser Definition des Kunstwerks als Symbol die Kritik für immer zurecht finden. Ja, Kritik im engeren Sinn kann es überhaupt dem Kunstwerk gegenüber nicht geben; denn da das Kunstwerk nur die eigene Idee repräsentiert, wo ist das Kennzeichen, ob es denn das wirklich tue. Es ist selbst nur das Merkmal seiner eigenen unvergleichbaren Beschaffenheit. Es beglaubigt sich durch sich selbst. Um es zu würdigen, muß man darin einheimisch werden; muß man es aus ihm selbst erraten. Die gewöhnliche Beurteilung spricht nur ein subjektives Gefallen oder Mißfallen aus (und die Kritik der Form insinuiert doch noch der Kunst eine Aufgabe, wodurch sie eben zu ihrem kritischen Standpunkt kommt). Kritik soll durch reine Rezeption ersetzt werden. Auch der Begriff der Wahrhaftigkeit des Kunstwerks bekommt, von jenem Ansatzpunkt aus, einen Sinn, den man sich gefallen lassen kann: Sie besteht darin, daß dem Künstler die Idee von vornherein als Gestalt erscheint, daß diese nicht gewählt ist, sondern notwendig da. Die Echtheit und Gediegenheit des Kunstwerkes bemißt sich darnach, inwieweit alle seine Elemente aus der einen inneren Emotion stammen, inwieweit sie aus heterogenen Emotionen oder gar verstandesmäßig sich ergänzt haben. Nun mischt sich freilich schon an dieser Stelle des Buches ein, was es überhaupt um den reinen Wert ästhetischer Erkenntnis bringt: ein Element des Religiösen. Denn wenn in der Erörterung der »Wahrhaftigkeit« fortgefahren wird: darum herrschen in der echten Kunst überall die überlieferten Gegenstände, welche im Glauben der Völker

Digitized by Google

ein lebendiges Dasein haben, so muß man sich gestehen, unter der Aufrichtigkeit der Kunst ein viel zarteres Verhältnis als das des Einzelnen zum Volksganzen im Sinn gehabt zu haben: nämlich des Künstlers zu sich selber, und nicht nur die unbedingte Einstimmigkeit der Gestalt mit der Idee der Gottheit, sondern mit jedem unendlichen Gehalt. Es scheint, als ob der Verfasser der Gespräche ganz mit Schelling darin einig wäre, daß Stoff und Grundbedingung jeder Kunst eine Mythologie sei. Und außer dieser Verquickung des Ästhetischen mit dem Religiösen, wodurch eben der kritische Formalismus überwunden werden soll, außer ihr, ist es die gleichermaßen romantische Denkgewohnheit, daß geschichtliche Tatsachen kategorienbildend wirken, die die Unbefangenheit Solgers in der Ausdeutung der ästhetischen Materie in Frage stellt. Wenn fürs erste der symbolische Charakter aller Kunst empfunden wurde, so ist ihm die Tatsache eines Gegensatzes zwischen antiker und christlicher Kunst bedeutend genug, um den Begriff des Symbols zu verengen und zu spezialisieren und ihm den der Allegorie entgegenzusetzen. Und zwar so, daß die symbolische Erscheinungsweise das Ineinanderdasein von Idee und Wirklichkeit, die allegorische aber die Tätigkeit akzentuiert, durch welche die Wirklichkeit in die Idee, die Idee in die Wirklichkeit übergeführt wird. Worauf es mit dieser Unterscheidung hinaus will, wird an den Beispielen deutlich. In der »symbolischen« Antike tritt die allgemeine Idee, die (es scheint an Hesiod anknüpfend) mit dem Wort Notwendigkeit umschrieben wird, in einzelnen in sich abgeschlossenen Gestalten auseinander, während die allegorische Erscheinungsweise der christlichen Welt, ihrem Begriff nach als Freiheit erkannt, die Gottheit in der Gestalt des Mittlers sich ins Irdische niedersenken, das Irdische selbst aber, erlösungsbedürftig, durch Taten der Sehnsucht in die Idee zurückstreben läßt. Man sieht, das sind mythologische Begriffe, keine ästhetischen mehr, oder die mythologischen sind zu ästhetischen gemacht. Und wie ganz ist die ursprüngliche Bedeutung des Symbols verloren, wenn die den Göttern entgegengesetzte menschliche Welt in der griechischen Tragödie dadurch zum Symbol werden soll, daß sie als zeitliches Leben und mit allem Bösen, was das Zeitliche darauf häuft, in das Gebiet ewiger Gesetze verklärt wird, wie es im Ödipus auf Kolonos geschieht. Nun ist gar das Kunstwerk nicht mehr symbolisch, sondern die Materie, die es vorträgt, an irgend einer Stelle.

Das individuelle Mischverhältnis von Idee und Erscheinung, oder mit dem Ausdruck, der die kosmologische Bedeutung unzweideutig zugesteht, das Verhältnis zwischen Göttlichem und Zeitlichem, das die Idee des Schönen in ihrer Verwirklichung durchmacht, hatte in Symbol und Allegorie die Gestaltung des antiken und des christlichen Mythos begründet, weiter fort die antike Spezies der Heroen gegen die moderne des Charakters, das antike tragische Verhältnis der Menschheit zum Unendlichen gegen die christliche Konzeption des Bösen symmetrisch entwickeln müssen und leistet schließlich noch die Erzeugung der empirischen Gattungen der Kunst; indem nachgewiesen wird, daß ihrer jede die Bedingung des Symbols erfüllt, das vollkommene Dasein der Idee beherbergen zu können. In der Poesie, deren Medium die Sprache, das heißt die restlose Darstellung des Bewußtseins, ist alles ins Erkennen, ins Bewußtsein hereingenommen: die Phantasie erscheint in ihr als Tätigkeit, nicht als Gegenstand der Wahrnehmung. Dies ist sie vielmehr innerhalb der bildenden Kunst, wo das »Wesen« sich einmal ganz in die runde Körperlichkeit begibt, die Seele ganz in Stoff verwandelnd, das andere Mal aber den Stoff selbst zu einer Geburt der Seele vergeistigt, indem sie ihn nur als vorhanden in der subjektiven Erkenntnis, bedingt durch Licht, Schatten, Entfernung vom Auge und dergleichen, nur in der Art wie er im Lichte schwimmt, auffaßt. Die Kunst spaltet sich in Bild-

Digitized by Google

hauerei und Plastik. Bei dem Wort: Licht muß man nicht an die Forderung einer spezifischen Lichtmalerei denken, es steht nur metaphorisch für den Schein des körperlichen Zusammenseins mit der Umwelt; Schein: insofern seine Form auf der Wahrnehmung des Subjekts beruht, während sich der plastische Körper in isolierter Dinglichkeit vorträgt. (Man braucht nicht zu sagen wie unhaltbar solche Differenzierung ist.) So offenbart sich die Idee in der Plastik im einzelnen in sich beschlossenen Leib, während sie sich in der Malerei erst im Zusammen der Gestalten entfaltet. Die romantische Proportion: Bildhauerei und Malerei, Antike und christliche Kunst ruht unmittelbar dahinter; mehr, man fühlt die ganze Erörterung der bildenden Kunst ist verborgen beherrscht durch diese Formel, der irgend ein historischer Tatbestand zu entsprechen scheint. Wo nun Stoff und Seele auseinandertreten, der Stoff als Stoff, den Raum erfüllender, gilt und zur Aufnahme in den Geist und des Geistes in ihn, nach dessen Gesetzen zubereitet wird, so daß die Materie vollkommen im Gedanken, wie im Feuer, steht, da ist die Baukunst. Und in der Musik bequemt sich das durch den Laut offenbarte Innere, wie dort die Materie, der Gesetzmäßigkeit des Erkennens. Der eigentlichen Formbeschaffenheiten der Künste kann sich diese Methode, die sie auf ihre Einstimmung hin in das Ganze eines Systems visiert, nicht bemächtigen. Wie lebendig aber das empirische Verhältnis Solgers zu den Künsten gewesen ist, tritt gerade hier zu Tage, wo trotz des ungünstigen Standpunkts, das ihm sein System aufdringt, eine Fülle von Erleuchtungen über das Individuelle der Künste im Vorbeizug der Rede entstehen. Über den Unterschied poetischer gegen die gemeine Sprache: sie sei nicht Mittel der Darstellung oder Mitteilung, sondern vielmehr Selbstoffenbarung der schaffenden Phantasie. Das epische, das lyrische, das dramatische Formproblem wird zwar nicht angerührt; aber indem das dramatische Problem mit dem des Tragischen und Komischen verwechselt wird, faßt er das Tragische und das Komische in einer der notwendig individuellen Erscheinungsweise der Idee wegen unversöhnbaren Beschaffenheit der Welt, sodaß um ihn und vor ihm niemand, nach ihm aber ohne weiteres Hebbel seinesgleichen ist. Oder über Malerei. Die Metapher »Licht«, womit er das Zusammen, das Aufeinanderangewiesensein der Körper, als das Lebensmotiv der Malerei bezeichnet, hat eine Geschichte: sie ist ihm vor der »Nacht« des Correggio aufgegangen, die ja für die romantische Begriffsbildung dieselbe paradigmatische Bedeutung besitzt wie der Laokoon für die klassizistische Kritik; aber er hat das Bild nach seinem künstlerischen Sinn erlebt, und es ist von unbedingtem Wert, wenn er von daher ableitet: der würde irren, der die einzelnen Gestalten und Gesichter, die die Malerei ausführt, an und für sich, als abgesonderte Gegenstände betrachten wolle, sie seien nur in Beziehung aufeinander da, erst in ihrem Zusammen habe man das Bild. Innerhalb einer literarischen Kultur will eine solche Maxime schon etwas bedeuten. Und prachtvoll beschreibt er, wie das Bauwerk über das Gemüt hereinbricht und, nach seiner Art, in eine eigentümliche Verfassung setzt.

Über der Entfaltung in die einzelnen Künste, war Die Kunst, die Wiederholung des vollkommenen göttlichen Schaffens, worein man alle Hoffnung auf die vollkommene Realisierbarkeit der Idee des Schönen gesetzt hatte, stillschweigend verloren gegangen; und in den Begriffen des Symbols (im engern Sinn) und der Allegorie hatte sich überdies ein Gegensatz konstituiert, in dem alte und neue Kunst eigensinnig gegeneinander beharrten. Ein letzter Versuch der Aussöhnung wird unternommen: in der Tätigkeit des Schaffens selbst soll die geforderte Einheit gefunden werden. Es versteht sich von selbst, daß man keine Analyse elementarer künstlerischer Funktionen zu erwarten hat; was entwickelt wird, sind nicht psycho-

Digitized by Google

logische, sondern kunstgeschichtliche Begriffe. Der doppelten Aufgabe gemäß, die mit der Idee des Schönen gestellt ist, werden zweierlei Bewegungen der Phantasie konstruiert: Bilden und Sinnen; das eine aus dem mythologischen Fonds zur besonderen Gestalt hin, das andere die einzelne Erscheinung in die zentrale Idee hereinbeziehend; das eine in antiker, das andere in christlicher Kunst vorwaltend. Bestimmt sich die Bildung dieser beiden Begriffe aus dem Anspruch der Idee, so entspringt der Anerkennung der sinnlichen Welt der Begriff einer Phantasietätigkeit, die das Einzelne zu seinem eigenen Wesen (pantheistisch gesprochen) erhebt, und einer anderen, die die Gegenstände dadurch tönt (und in diesem Sinn hervorbringt), daß sie diese auf die Seele zurückbezieht. Sie heißt »Rührung«, »Empfindung«, jene erste: »sinnliche Ausführung«. »Bilden« und »Sinnen« stehen der »sinnlichen Ausführung« und der »Rührung« gegenüber. Jene werden als Phantasie der Phantasie, diese als Phantasie der Sinnlichkeit zusammengeschlossen; der Gegensatz, auf eine höhere Stufe erhoben besteht fort. Um die Schlichtung einzuleiten, bleibt nichts übrig, als ein neues Seelenvermögen anzurufen: es wird im »Verstand« gefunden. Der künstlerische Verstand, ein Abkömmling des göttlichen. Es ließ sich voraussehen, daß es so kommen würde. Wenn man einmal von einem unanschaulichen Gehalt, der im Schönen zur sinnlichen Erscheinung kommen solle, ausging, so mußte am Ende eine, und sei es eine divinatorische Reflexion einspringen. Womit zwar irgend etwas Wahres bezeichnet sein, niemals aber die Seele der Kunst ergriffen sein möchte. Die Kunst, heißt es, eröffnet uns den Blick in das Wesen der uns umgebenden Dinge so, daß wir uns darin unserer eigenen göttlichen Natur bewußt werden, indem wir die streitenden Elemente unseres Daseins durch Verstand und Einsicht auf das Vollkommenste versöhnen. Durch den Verstand erst wird die Übereinstimmung von Phantasie und Sinnlichkeit (das sind jetzt die Glieder des Gegensatzes) zum Leben und zum Bewußtsein gebracht. Eine eigensinnige Terminologie unterscheidet nun, entsprechend den Tätigkeitsweisen des schöpferischen Vermögens, im Verstand, je nach dem er vom Allgemeinen nach dem Besonderen oder umgekehrt hin geschäftig ist: Betrachtung und Witz. Betrachtung denkt die Idee in die wirklichen Gegensätze der Erscheinung hinein, Witz spürt das Wesentliche im Besonderen aus und manifestiert das Besondere auf überraschende Weise als wesentlich. Betrachtung und Witz stehen sich zwar entgegen, sind aber in einem stetigen Übergang ineinander begriffen: wie denn die »Betrachtung« durch völlige Zersplitterung der Idee in die Widersprüche des gemeinen Daseins das Komische erzeugt, der »Witz« aber, wo er die ganze Welt der Erscheinung vor der Idee vernichtet, sich bis zum Tragischen und zur höchsten Idealität erhebt. Indem beide, Betrachtung und Witz, auf ihre Art das Dauernde mit dem Zeitlichen, das Unbedingte mit dem Bedingten verschmelzen, eins ans andere ausliefernd, geben sie sich als Differenzierungen einer geistigen Stimmung zu erkennen, die den Augenblick des Ineinander von Wesen und Erscheinung, von Gottheit und Zeit in seiner ganzen Gefühlsbedeutung auskostet, und die mit dem geheimnisreichen Namen der Ironie angesprochen wird. Sie hat nichts gemeinsam mit jener bestechenden Haltung der Seele, die Friedrich Schlegel in Verwandlungen der Sokratischen Urbanität gefunden hatte (noch weniger mit der gemeinen Ironie, die das Nichtige nochmals vernichten zu müssen glaubt); es ist eine Heiterkeit, die sich über den Schmerz erhebt, das Göttliche, damit es erscheinen könne, sich völlig ins Irdische und Unzulängliche verwandeln zu sehn. In den nachgelassenen Schriften Solgers liest man einmal den Satz: Ironie sei der wahre Mittelpunkt der dramatischen Kunst. Es wurde schon gesagt: er verwechselt das dramatische Problem mit dem tragischen (oder komischen). Und so ist denn sein Begriff der Ironie im letzten Grunde Inter-

Digitized by Google

pretation des Tragischen. Die Beispiele, die in alter wie in neuer Kunst die Ironie als lebendig nachweisen wollen, das Beispiel des Ödipus auf Kolonos, das Beispiel Shakespeares lassen keinen Zweifel zu, und was er außerhalb des »Erwin« über dramatische Kunst geschrieben hat, bestätigt: daß dieser Kern und Mittelbegriff seines geistigen Daseins, wie dieses Buches, von dem wir reden, eben der Begriff der Ironie, zugleich seine Konzeption des Tragischen gewesen ist. »Geht die Idee durch den künstlerischen Verstand in die Besonderheit über, so drückt sie sich nicht allein darin ab, erscheint auch nicht bloß als zeitlich und vergänglich, sondern sie wird das gegenwärtige Wirkliche, und, da außer ihr nichts ist, die Nichtigkeit und das Vergehen selbst, und unermeßliche Trauer muß uns ergreifen, wenn wir das Herrlichste durch sein notwendiges irdisches Dasein in das Nichts zerstieben sehen,« so entwickelt er den Stoff der Ironie. Den zerreißenden Widerspruch, in den sich das Göttliche verstrickt dadurch, daß es in den Zusammenhang des menschlichen Lebens, über dem die widersprechendsten Forderungen drohend lagern, eintreten muß, löst die einzige tragische Kunst auf; nicht indem sie ihn leugnet, sondern indem sie ihn bekräftigt und durch die Zerstörung des Zeitlichen das Göttliche an ihm bewährt. Es ist nichts weniger als das Sicherheben der Seele über die Macht, die den Leib zerstört, worein er das Wesen des Tragischen setzt: »Zerstört denn den Orestes äußere Gewalt oder ein heiliges Naturgesetz, das die Mutter schützte? Geht in ihm unter ein roher Trieb für das sinnliche Leben oder die erhabene, durch Apollons Gottheit selbst angeschürte Begeisterung für den großen, schändlich gemordeten Vater, die sich über die Macht und die Rechte des Mutterblutes erhob?« Die Frage gilt den Leuten, die (wie etwa A. W. Schlegel) als ein Korrelat des Kantischen Erhabenen ihren flachen Begriff des Tragischen entwickeln. Der Verfasser der Gespräche aber lebt in dem brennenden Gefühl, daß die Individualisierung der Gottheit ins Zeitliche, das Ereignis der Gottheit, der Ursprung des Tragischen und das Geschick der Welt sei. Und er hat eine namenlose Verachtung für die matten Verteidiger des Idealen in seiner Zeit, um ihn herum, die nicht begreifen, daß dies Schmerzgeschick der Idee ihrer Würde nicht zu nahe tritt. Und so enthüllt sich denn auf einmal aus den Reflexionen dieses Buches ein menschliches Gesicht; ein zugleich festes und ergriffenes Gesicht, das es ertragen will in die Unversöhnbarkeit der Weltelemente einzublicken. Das nicht zu der Beruhigung seine Zuflucht nehmen mag, daß die Glieder des tödlichen Gegensatzes ungleich sein möchten; daß es etwas verhältnismäßig Wertloses sei, was zu Grunde gehe. Der Name Hebbels ist schon ausgesprochen worden; es scheint diesmal: das Publikum war vor dem Dichter da. Und es enthüllt sich, daß der Wert dieses Buches, wie der Wert aller romantischen Philosophie, nicht in der dialektischen Interpretation liegt, sondern darin, daß eine Lebensstimmung um ihren Ausdruck ringt. So verläßt denn auch die Unterhaltung am Schluß das Interesse der Kunst, oder vielmehr es erweitert die Kunst zur Gesetzgeberin einer ästhetischen Kultur, das Wort in einem großen Sinn genommen, in der sich der Mensch seine Haltung gegen die Totalität des Daseins von der Kunst bestimmen läßt. Die Welt ist das Drama, das die Gottheit aufführt. Im Nichts des Daseins die unaufhörliche Offenbarung und Anwesenheit der Gottheit zu begreifen, lehre die Tat der zeitlichen Künstler. Und umgekehrt läßt sich nun der Kunst die höchste Ehre antun: unser gegenwärtiges Dasein, in seiner Wesentlichkeit erkannt und durchlebt, ist die Kunst.

Solger hatte die Empfindung sich nicht recht verständlich machen zu können. Sein einziges Publikum war Tieck. Aber wenn man Tiecks Briefe an ihn liest, so wird man das Gefühl nicht los, daß auch Tieck die Organe fehlten, selbständig und wesentlich auf das philosophische Denken des Freundes einzugehn. Was er zu

Digitized by Google

bieten hatte, war die Fähigkeit sich zu begeistern; seine Kritik heftete sich an ein paar stilistische Einzelheiten. Dennoch kann man Solgers Schicksal nicht ungerecht nennen. Seine Situation in der deutschen Geistesgeschichte ist, daß er das Problem, das sich die Romantik in Schelling gestellt hatte, insoweit die Existenz des Schönen in Frage kam, in voller Schärfe aufnahm; daß er hier nicht verschleierte und ausbog, sondern in seiner ganzen logischen Konsequenz zu Ende dachte; daß er in sich selbst hinein nach einem Erlebnis grub, worin die Antinomie, die dem Begriff des Schönen anzuhängen schien, in aller Strenge lebendig geworden war. Aber die Operationen seiner Philosophie gingen in einer rein logischen Sphäre vor, zwischen Begriffen, deren tatsächliche Bedeutung er nicht weiter in Frage gestellt hatte; und so hob es ihn immer wie ein böser Zauber oberhalb aller Empirie. Er konnte nicht Fuß fassen, solange er systematisch dachte. Seine Resultate entspringen nicht aus psychologischer Analyse, nicht aus einer zarten Abwägung gefühlter Werte, sondern aus einem Postulat. Im Schönen hatte er ein namenloses Glück genossen: zugleich dem Objekt hingegeben und emporgerissen zu sein; nun verlegte er darein den Einigungspunkt der fundamentalen Gegensätze, die für ihn da waren: des unendlich Bedingten und des Unbedingten, der Welt und Gottes. Eine Einigung, die er freilich nicht optimistisch, sondern von schmerzlicher Art empfand.

Um zu fühlen, was an Solger war, muß man ihn auch außerhalb seines Systems hören. Man muß ihn über griechische Poesie reden hören, über Shakespeare, über die Komödien Shakespeares, über den Prinzen von Homburg, über die Begriffe des Schicksals, des Tragischen, alle diese Dinge, mit denen seine Zeit einen so billigen Gebrauch trieb, und über die er nicht abließ umzudenken, wie sie seinen männlichen, nach Härte begierigen Geschmack befriedigten.

Goethe hat über Solger gesagt: in seinen Dialogen war er unglücklich, aber sonst ist er gar zu vortrefflich. Nun beinahe kein Abdruck dieses Lebens übrig ist, als seine Dialoge, nehmen wir diese Unterhaltungen des »Erwin«, die die wichtigsten unter ihnen sind, so schön gedruckt mit Dankbarkeit an.

Berlin.

Erwin Kalischer.

Richard Graul, Ostasiatische Kunst und ihr Einfluß auf Europa. (Aus Natur- und Geisteswelt Nr. 87.) 8°. VI, 88 S. mit 49 Abb. Leipzig, B. G. Teubner, 1906. — Julius Kurth, Utamaro. Lex. 8°. XIII, 390 S. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1907. — H. F. Baltzer, Die Architektur der Kultbauten Japans. Lex. 8°. IV u. 354 S. mit 329 Abb. Berlin, W. Ernst u. Sohn, 1907.

Richard Graul, der verdienstvolle Leiter des Kunstgewerbemuseums in Leipzig hat in einer kleinen, sehr lesenswerten Studie einen Überblick über die künstlerischen Anregungen Ostasiens auf Europa gegeben.

Zwei Epochen treten besonders hervor. Das 17. und 18. Jahrhundert unter dem Einflusse Chinas und die moderne Zeit unter dem Einflusse Japans. Vor zweihundert Jahren reizte das Exotische die Freiheit im Dekorativen zur Nachahmung und »aus einer bloßen modischen Spielerei wurde die Chineserei zu einem Fortschrittelement in der dekorativen Kunst«. Ebenso wichtig war die Befruchtung der Technik, vor allem die Erfindung des Porzellans. In der modernen Zeit ist neben einem technischen und dekorativen Fortschritt nach ostasiatischem Vorbilde besonders der tief reichende Einfluß auf die Malerei zu betonen. Der moderne Impressionismus hätte sich vielleicht gar nicht, vielleicht ganz anders entwickelt, wenn nicht japanische Kunstwerke, besonders die Farbdrucke, den nach neuen Ausdrucksformen strebenden französischen Modernen die Wege gewiesen hätten.

Digitized by Google

Graul schildert, wie 1856 durch ein, einer Porzellansendung zufällig beiliegendes Heft Skizzen von Hoksai das Interesse erweckt wurde und dann seit 1862 ein Handel in Japonica begann. Die Maler Manet, Tissot, Fantin Latour, Degas, Whistler, Alfred Stevens und andere schöpften aus der ostasiatischen Quelle. Die Keramiker begannen auf japanische Weise »zu dekorieren und die Maler inspirierten sich an japanischen Vorwürfen«.

Farbenakkorde wie der blaue Pfau auf Goldgrund in Whistlers, 1865 im Pariser Salon ausgestellten Bilde »Prinzessin aus dem Lande des Porzellans« wären ohne den neuen Einfluß undenkbar. »In späteren Werken reizte ihn nicht mehr das exotische Detail, sondern es vollzog sich mit der reiferen Anschauung japanischer Kunst eine tiefer gehende Wandlung, nicht nur seiner koloristischen, sondern überhaupt seiner künstlerischen Auffassung.« Die geheimnisvollen Reize nächtlicher Stimmungen, die überaus feinen Tonharmonien — Symphonien in grau und grün, schwarz und gelb, in blau und Silber — sind durchaus der japanischen Empfindungswelt entlehnt. Das »Aneinanderschmiegen zarter Töne«, das »Auflösen kontrastierender Farben«, sowohl durch das »Kolorit, durch die Feinheit der Nuancen«, als auch »im Rhythmus der Linien, im Aneinanderabwägen der Massen« läßt das verständnisvolle Erfassen der japanischen Kunst erkennen. In weiteren Abschnitten wird die Einwirkung auf das Kunstgewerbe, besonders die Töpferei, erörtert.

Leider übernimmt Graul ohne weitere Prüfung die von Japanfreunden vor Jahren aufgestellte und dann immer nachgeschriebene Behauptung, daß »das japanische Kunstgewerbe durchaus Zweckkunst« sei. Tatsächlich stellt der Japaner genau so wie wir Gegenstände für den Gebrauch und für den Luxus her. Der einzige Unterschied besteht darin, daß wir die Schaustücke aufstellen, und der Japaner aus Mangel an Platz in seinen kleinen Holzhäuschen die Kunstwerke in Kistchen und Brokate verpackt, aufhebt und nur bei besonderer Gelegenheit zum Beschauen hervorholt. Dieses Schlagwort »Zweckkunst« hat im modernen Kunstgewerbe lange genug gewirkt, jetzt sollte man endlich aufhören, Japan als Eideshelfer anzurufen. Bei objektiver Betrachtung wird man sogar finden, daß kaum ein anderes Volk mit so raffinierter, überladener Technik den eigentlichen Zweck seiner Gebrauchsgegenstände (Netke, Stichblätter, Döschen u. s. w.) verdunkelt, wie gerade die Japaner. Die Stichblätter sind vielfach glänzende Meisterwerke der Kleinmetallarbeit, aber kein Faustschutz im Kampfe, und die Verzierungen der Inros sind Miniaturmalereien in Gold, mit der Lupe zu studieren, aber nicht eine zweckmäßige Dekorierung der am Gürtel hängenden Pillenschachtel.

Der interessante Text wird durch gut gewählte Abbildungen unterstützt. Das kleine Büchlein wird jedem Kunstfreunde viel Anregung geben. —

Mit bewundernswertem Fleiße und großer Liebe zum Stoff hat Kurth einen stattlichen, auch hervorragend ausgestatteten Band geschrieben, der dem großen Dekadenzkünstler Japans, Utamaro, gewidmet ist.

Das Buch zerfällt in drei Abschnitte. Der erste Teil ist dem Leben Utamaros gewidmet. Kurth hat in jahrelanger Arbeit alles hierher gehörige Material sorgfältig zusammengetragen; dennoch ist eine Biographie in europäischem Sinne nicht konstruierbar. Nur notdürftig sind einige Daten festgestellt worden, während wir über das Tagesleben, und besonders über das Erlebte so gut wie nichts außer Vermutungen hören. Immer wieder zeigt es sich, daß die japanische Literatur bis zum Eindringen europäischer Denkungsart völlig unzuverlässig und wertlos ist. Anekdoten werden verzeichnet, aber keine zusammenhängenden Erlebnisse und Entwickelungen.

Sehr viel reichhaltiger ist der zweite Teil (S. 155—318), der einen Katalog des

Digitized by Google

größten Teiles von Utamaros Lebenswerk bietet. 330 Einzelblätter, Serien und Bücher werden mit wissenschaftlicher Gründlichkeit beschrieben und durch Übersetzung der Texte erläutert. Wenn auch keine Vollständigkeit erreicht werden konnte, da Kurth auf den Zufall des Auffindens hauptsächlich in Deutschland angewiesen war, so sind doch alle häufig vorkommenden Blätter aufgeführt, so daß jeder Sammler sich leicht orientieren kann.

Am kürzesten, nämlich auf 7 von 390 Seiten, ist die uns am meisten interessierende »ästhetische Wertung« behandelt. Eine ästhetische Würdigung der zeitgenössischen Malerei und des besonderen Stiles Utamaros fehlt völlig. Das Buch betont die historische, technische und philologische Forschung, vernachlässigt indessen fast völlig die kunstwissenschaftliche. Bei dem Lesen kann man das Gefühl des Bedauerns oft nicht unterdrücken, daß so unendlich viel Sorgfalt und Mühe auf unwesentliche Nebensachen, z. B. die Namen und Adressen der dargestellten Kurtisanen verwandt ist, während eine großzügige Erfassung des Künstlers und seiner Art im Zusammenhange seiner Zeit und der Kunstentwickelung fehlt.

Auf diesen ersten historischen Teil sollte Kurth einen zweiten rein kunstwissenschaftlichen folgen lassen. —

Um Baltzers Buch richtig zu würdigen, muß man sich vergegenwärtigen, daß in den vielen Reisebeschreibungen Japans sowie in ernsten Spezialwerken die Architektur stets stiefmütterlich behandelt wurde. Dennoch ist gerade sie von höchstem Interesse. Erdbeben und Traditionen bedingten den Holzbau, dessen einfache Formen zwar eine dem Zeitstil entsprechende Dekorierung erhielten, aber keinen grundlegenden eigentlichen Architekturstil bildeten. Die Elemente des Holzbaues wurden seit Jahrtausenden beibehalten. Die geringen Abweichungen in der Ausführung der Bauten erschwerten es dem Europäer, den Stil der einzelnen Zeit zu erkennen. Baltzer hat zum ersten Male mit dem Auge des Architekten und Forschers beobachtet und ganz neues, noch niemals in einer europäischen Sprache publiziertes Material zusammengetragen. Er zeigt und erläutert durch zahlreiche Abbildungen, wie die Formen des Shinto- und Buddha-Tempels unter Beibehaltung der Grundformen sich stetig umgestalten, bis unter chinesischem Einfluß im 17. Jahrhundert die Überladung mit Schnitzereien und farbigem Lack aufkommt. Er läßt uns aber nicht nur die künstlerische Ausschmückung der Außenseite sehen, sondern auch in Durchschnitt und Aufriß die höchst eigenartigen Holzkonstruktionen. Die verschiedenen Kassettendecken im Inneren der Tempel bilden ein besonders wichtiges, bisher vernachlässigtes Kapitel. Die ältesten Holzdecken dürften dem längst verloren gegangenen Stile Chinas entsprechen, während in der späteren Zeit die Kassetten immer zierlicher gestaltet und mit Malerei, Lack, Einlagen, Metallbeschläge immer reicher verziert wurden. Sehr interessant sind die Skizzen nach Holzschnitzereien in ihrer unserem Auge stets ungewöhnlichen Ornamentik. Der Duktus der Schrift bedingte in Japan eigenartig gestaltete Grundformen, die in Europa niemals angewendet wurden.

Baltzers Buch bringt nicht nur dem Japanforscher viel Neues, sondern wird auch dem Architekten und Kunstforscher viele Anregung für Konstruktionen und Verzierungsweisen geben.

Berlin. Oskar Münsterberg.

Heinrich Rietsch, Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Zweite, durchgesehene und vermehrte Auflage. Mit 135 in den Text gedruckten Notenbeispielen. 192 Seiten. Leipzig 1906, Breitkopf u. Härtel.

Digitized by Google

Die zweite Auflage des Rietschschen Buches ist der ersten nach Ablauf von fast 7 Jahren gefolgt; diese erste Auflage — und damit wohl auch der eigentliche Inhalt der vorliegenden Arbeit — ist in ihrem Kern aus einer Vorlesung hervorgegangen, die der Verfasser im Wintersemester 1895/96 an der Wiener Universität gehalten hat. Wie der Verfasser in der ersten Vorrede selbst betont, will die Arbeit nichts Enzyklopädisches, keine Überschau über das musikalische Schaffen in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts bieten, sondern eine streng begrenzte Untersuchung der um 1850 sich vollziehenden Umgestaltung der musikalischen Kunstmittel; daher nennt Verfasser das Werk auch einen »Beitrag zur Geschichte der musikalischen Technik«.

Was die Einteilung betrifft, so folgt auf die Einleitung in sechs größeren Abschnitten die Harmonik, Stimmführung, Rhythmik, Figuration, Spiel- und Singmusik und Notenschrift. In der Einleitung rechtfertigt sich der Verfasser, warum für die neueste Kunst gerade die Mitte des 19. Jahrhunderts als Ausgangspunkt der Betrachtung gewählt wird: die um jene Zeit sich vollziehende Umwandlung im Schaffen Richard Wagners, — der damals etwa 6 Jahre lang sich des Komponierens enthielt, bis er 1853/54 an die Musik zum »Rheingold« schritt — bildet die genügende Erklärung hierfür.

Was den Zweck der ganzen vorliegenden Untersuchung betrifft, so soll er nach Rietschs eigenen Worten sich »als ein doppelter erweisen, wie dies nun einmal der Kunstwissenschaft eignet«: »Einerseits die geschichtliche Feststellung eines Kunstzustandes an sich, dann aber auch — und darauf möchte gerade in diesem Falle besonderer Wert zu legen sein — die erziehliche Wirkung, Achtung vor dem Kunstschaffen unserer Zeit einzuflößen, wo sie nicht, sie zu erhöhen, wo sie nicht genügend vorhanden ist, das innere Hören für die geänderten harmonischen und rhythmischen Verhältnisse in der Melodik zu wecken und zu befördern und so den Boden zu schaffen, auf dem wir mit vollem Verständnis dem weiteren Verlauf der Entwickelung zu folgen im stande sind.« Es ist unmöglich, die in sechs Abschnitten behandelten zwanzig Kapitel auch nur ihren Überschriften nach hier anzuführen, und somit muß ich mich auf eine kurze Bemerkung beschränken: Das Werk, das ungemeinen Fleiß und große Beherrschung des Stoffes verrät, ist kein Buch, das der musikalische Dilettant gern und leicht zur Hand nimmt; es wendet sich vielmehr offenbar hauptsächlich an den gründlich forschenden Fachmusiker, wie unter anderem schon die Notenbeispiele allein beweisen, die großenteils abseits der bekannten und leicht zugänglichen Literatur liegen. Und der Berichterstatter empfindet beinahe ein leises Bedauern darüber, daß der Verfasser sich sowohl im Stile, wie in der Behandlung des Stoffes, der wie alles in der Musik, der populärsten aller Künste, populär sein könnte, gewisser Zugeständnisse an einen größeren Leserkreis fast asketisch enthalten hat. Dürfen denn wissenschaftliche Bücher wirklich nicht auch durch ihren Stil lesbar sein, selbst dort, wo der Stoff vielleicht etwas ferner liegt? — Daß die Fachkreise auch der neuen Auflage ihr Interesse zuwenden werden, erscheint anderseits sicher und wohlverdient.

Berlin.

Bernhard Pollack.

Paul Schubring, Die Plastik Sienas im Quattrocento. Mit 143 Abbildungen. 4°. 256 S. Berlin 1907, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung.

Über der sienesischen Kunst liegt der üblichen Vorstellung nach ein Schimmer von Märchenpracht. Man denkt an blinkende Goldflächen, mit leuchtenden Farben durchwirkt, an eine Gestaltenwelt, die bis weit in die Renaissance hinein der Ro-

Digitized by Google

mantik des Mittelalters entsprossen erscheint. Daß neben dieser faszinierenden Kunst des farbigen Scheins schon das 14., vor allem aber das 15. Jahrhundert in Siena auch eine glänzende Plastik erstehen sah, ist weniger bekannt. Reicheres Material zu ihrer Kenntnis hat auch erst die Ausstellung altsienesischer Kunst, die vor vier Jahren im Palazzo pubblico zu Siena stattfand, zusammengeführt; sie gab Paul Schubring die Anregung zu dem vorliegenden Buch, das zunächst für das Quattrocento ein Gesamtbild der sienesischen Plastik gestaltet, wie wir es bisher in der kunstgeschichtlichen Literatur nicht besaßen. Schon aus diesem Grunde darf das Werk wohl auch über die Kreise der Spezialforscher hinaus Interesse beanspruchen.

Die Geschichte der sienesischen Plastik umfaßt den weitgespannten Zeitraum von zweieinhalb Jahrhunderten. Siena, die Felsenstadt, mußte, wie Schubring fein bemerkt, ja schon den natürlichen Bedingungen ihrer Existenz zufolge früh ein engeres Verhältnis zur bildnerischen Tätigkeit in Stein haben. So steht am Beginn dieser Plastik die 1268 vollendete marmorne Prachtkanzel des Niccolo Pisano im Dom und seit dem Ende des Jahrhunderts wuchs die Domfassade heran, mit ihrem reichen Statuenschmuck der Ausgangspunkt einer weit verzweigten Schule von Marmorarii, die ganz Mittelitalien mit Steinbildwerken versorgt zu haben scheint. Der Ruhm dieser im Zunftverbande arbeitenden Meister wird freilich weit überstrahlt von der gleichzeitigen Malerei. Duccios vielteiliges Altargemälde für den Dom, das 1311 in feierlichem Zuge unter Pauken- und Trompetenschall an seinen Platz auf dem Hochaltar überführt wurde, stand als ein Wunderwerk ohne Gleichen im Gedächtnis der Zeiten und schien den Ruhm der sienesischen Malerei für immer begründet zu haben. Aber anderthalb Jahrhunderte später — 1467 — erhielt Lorenzo Vecchietta den Auftrag, für denselben Hochaltar ein großes Bronzeciborium zu gießen, das den Platz von Duccios Riesenbild einnehmen soll und ihn 40 Jahre später, durch eine Anzahl bronzener Leuchterengel vervollständigt, auch wirklich eingenommen hat. Fassen wir diese Tatsache ins Auge, so steht der ganze gewaltige Umschwung des Kunstempfindens vor uns, den die Renaissance auch in der Stadt Duccios hervorbrachte: Bronzeplastik an Stelle farbig schimmernden Flächenschmucks! Die gerade im Zusammenhange der sienesischen Kunstrichtung anziehende und lehrreiche Darlegung dieses Entwickelungsprozesses bildet den Inhalt von Schubrings Buch. Der Verfasser hat ihm die chronologische Aneinanderreihung der einzelnen Künstlerpersönlichkeiten zu Grunde gelegt — und wohl mit Recht, da nur auf diese Weise seiner Pionierarbeit die Übersichtlichkeit gewahrt werden konnte. An dieser Stelle wird es genügen, die allgemein interessierenden Resultate seiner Untersuchungen, wie er sie in einem Schlußkapitel zusammengefaßt hat, kurz anzudeuten.

Es war das Schicksal Sienas, mit Florenz konkurrieren zu müssen. In diesem Wettstreit ist es politisch und künstlerisch während des 15. Jahrhunderts ins Hintertreffen geraten, während im Trecento sich die Rechnung noch so stellte, daß in allen Fragen des Luxus und der Kunst Siena das Vorbild der Arnostadt war. Der Fülle edelster Goldschmiedearbeiten aus dieser Zeit, welche die Mostra von 1904 vereinigte, könnte Florenz nichts Gleiches an die Seite stellen. Und auch die farbige Holzskulptur scheint außer in Pisa in Siena ihre bedeutendste Entwickelung erlebt zu haben. Es ist bezeichnend für die Quattrocentoplastik Sienas, daß ihre bedeutendste Erscheinung, Jacopo della Quercia, am Beginne der Entwickelung steht. Er ist das sienesische Gegenstück zu Donatello, zeitlich und stilistisch ihm voraus, in merkwürdiger Größe das Ethos der Hochrenaissance vorweg nehmend, aber doch noch in gotischer Weise überwiegend dekorativ schaffend — eine geniale Persönlichkeit, die vorangegangene reiche Entwickelungsreihen abschließt. Zwischen Gio-

Digitized by Google

vanni Pisano und Michelangelo ist Quercia ein ragender Übergang; äußerlich hat er Michelangelo — darin wird man Schubring recht geben — stärker angeregt als Donatello. Aber es geht doch etwas zu weit, wenn es bei Schubring heißt: »Es wäre eine Entwickelungslinie denkbar, die mit Ausschaltung der ganzen florentinischen Quattrocentoplastik direkt von Quercia zu Michelangelo führte.« Da wird der grundlegende Einfluß unterschätzt, den die Architektonik Donatelloscher Gestaltenbildung auch auf Michelangelo ausgeübt hat. Seine Gestalten leben nicht, wie die Quercias zumeist, von der Großartigkeit ihres Kleides, sondern ihres Leibes. Die methodische Gründlichkeit florentinischer Schulung hat die sienesische Plastik eben niemals erreicht oder auch nur angestrebt. Sie bleibt ständig durchsetzt mit dem Malerischen und mit dem Streben nach heiter festlicher Wirkung, das, den Sienesen im Blute steckt. Die sienesische Plastik kennt vor zirka 1480 keine Passionsdarstellung; sie bleibt in der Ausbildung des Grabmals weit hinter Florenz zurück und es ist zweifelhaft, ob sie jemals eine Porträtbüste hervorgebracht habe [1]). Einzelgestalten der Madonna und der Heiligen, sonst fast nur die Zweifigurengruppe der Verkündigung, sind die Themata der sienesischen Quattrocentoplastik. Arbeiten dekorativen Charakters überwiegen und in ihnen eine lockere, malerische Fülle, eine schimmernde Schönheit, die auch die besten florentinischen Leistungen nicht erreichen. Zur Antike hat die Plastik Sienas, der Stadt mit dem Wahrzeichen der Lupa, früher als Florenz ein reines Verhältnis gewonnen, vor allem durch den humanistisch gebildeten Antonio Federighi; von seinem Bacchus, seinem Moses, seinen gefesselten Sklaven am Weihwasserbecken des Doms führen wiederum deutliche Fäden hinüber zu Michelangelo. Die charakteristischste Erscheinung der sienesischen Plastik aber bleiben die Malerplastiker. Auch Florenz hat diese Mischgattung und zwar im doppelten Sinne: Maler, die auf plastische Wirkung ausgehen (Castagno u. a.) und Plastiker, die mit Vorliebe oder fast prinzipiell von den Kunstmitteln der Malerei Gebrauch machen (die Robbia u. a.). Aber dort vollzieht sich, zuletzt durch Michelangelo, eine entschiedene Stilreinigung; Siena ist über eine malerische Halbplastik, wie sie der innersten Natur seiner Kunst entspricht, eigentlich niemals hinausgelangt. Seine Plastiker gerade in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts — Vecchietta, Neroccio, Francesco di Giorgio — waren und blieben zugleich Maler; daher die Vorliebe für farbige Holzskulptur und Terrakotta. Aus dieser Gruppe behandelt Schubring den vielseitigen Francesco di Giorgio mit besonders reichem Ergebnis; seine Zuweisung der vielumstrittenen Reliefs der »Discordia« im South Kensington Museum, der bronzenen Paxtafel mit dem Stifterporträt des Federigo von Montefeltre im Carmine zu Venedig und der Geißelung Christi in der Universität zu Perugia an diesen geistreichen Alleskönner wirkt wie eine Befreiung und hat Anspruch auf allgemeine Zustimmung.

Schubring hat sein Buch mit der ganzen Freude und Frische des Entdeckers auf wenig betretenem Gebiete geschrieben; indem man diese bei der Lektüre miterlebt, wird man einzelne formale Flüchtigkeiten gern übersehen. Der Verfasser wäre der Mann dazu, uns nun auch die sienesische Plastik des Trecento, deren Bedeutung für die florentinische Kunst bisher erst gelegentlich aufgedeckt worden ist, als ein Ganzes darzustellen.

Greifswald. Max Semrau.

---

[1]) Schubrings Zuweisungen in dieser Hinsicht bleiben hypothetisch. Anderseits muß man gegen die Beziehung der schönen Marmorbüste bei Conte Palmieri-Nuti auf die heilige Katharina Bedenken hegen.

Digitized by Google